

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
Departamento de Historia del Arte III   
(Contemporáneo)



## TESIS DOCTORAL

### Manierismo en la obra de José Luis Guerín: la imagen asediada

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Ángel Alonso de la Fuente**

Directores

Mercedes Replinger González  
Agustín Valle Garagorri

**Madrid, 2015**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)**



**MANIERISMO EN LA OBRA DE  
JOSÉ LUIS GUERIN:  
LA IMAGEN ASEDIADA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Ángel Alonso de la Fuente**

Bajo la dirección de los doctores:  
Mercedes Replinger González y Agustín Valle Garagorri

**Madrid, 2015**





Esta tesis doctoral contiene dos DVD adjuntos en el que figuran dos tipos de contenido. El primero contiene una serie numerada de clips de vídeo, con las secuencias más importantes de José Luis Guerin citadas a lo largo del presente estudio, y que son referenciadas –para facilitar su localización mientras se prosigue con la lectura- en diferentes pies de página. El segundo contenido es una entrevista en vídeo, realizada por mí a José Luis Guerin en Barcelona, y constituye el epílogo de esta tesis.



*I must obey the rules  
I must be tame and cool  
No staring at the clouds  
I must stay on the ground  
In clusters of the mice  
The smoke is in our eyes  
Like babies on display  
Like Angels in a cage  
I must be pure and true  
I must contain my views  
There must be something else  
There must be something good far away  
Far away from here  
Far away, far away from here  
Far away, far away from here  
Far away, far away from here  
And I'll be here for good  
For good*

**Chris Cornell**



# ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	<b>7</b>
1.1 Base metodológica	9
1.1 Describiendo una tesis	16
1.1 Breve reseña biográfica	33
<b>2. ¿Qué es la imagen asediada?</b>	<b>39</b>
2.1 Por dónde empezar: manchas y arte funerario	45
2.2 Trenes y retratos	56
2.3 Montaje y repetición	62
<b>3. Un bricoleur manierista</b>	<b>71</b>
3.1 Del bricoleur al trapero de las imágenes	74
3.2 Manierismo cinematográfico	83
3.3 El espacio de la memoria	92
<b>4. El ritmo, la ausencia, la presencia</b>	<b>105</b>
4.1 La ausencia	106
4.2 Perspectiva múltiple	113
4.3 La naturaleza muerta	125
4.4 Linterna mágica	131
<b>5. La memoria que mira</b>	<b>139</b>
5.1 De Bergson a Deleuze	142
5.2 Sombra	155
5.3 Esto me mira	161
5.4 El enunciador	169
<b>6. El falsario</b>	<b>177</b>
6.1 El punto de vista itinerante	182
6.2 Pérdida de original y relación entre realidad y representación	189
6.3 Sobre el origen	191
6.4 El tiempo del relato	205
6.5 El devenir de las falsedades	207
<b>7. Los personajes universales</b>	<b>215</b>
7.1 El mito primordial	218
7.2 El camino a la Genealogía	230
7.3 El viaje de las imágenes	241

<b>8. Guerin en una breve historia del blanco</b>	<b>253</b>
8.1 Tempestad y ambivalencia	257
8.2 Contratiempos y pantallas en blanco	267
<b>9. Museo y tiempo</b>	<b>281</b>
9.1 El Museo Imaginario	285
9.2 La percepción de una percepción	296
9.3 Cine metafórico	303
9.4 En reinención	309
<b>10. La fabulación del pasado</b>	<b>315</b>
10.1 La memoria imposible	318
10.2 La palabra y el mito	321
10.3 La visión	330
10.4 Del documento al monumento	343
<b>11. Sobre el viaje</b>	<b>355</b>
11.1 Hacia la deriva	360
11.2 Contra la postal	368
11.3 El mapa del deseo	373
11.4 El retorno al hogar	376
11.5 La vuelta al lugar de la falta	383
11.6 En la ciudad rostrificada	387
<b>12. Conclusiones</b>	<b>397</b>
<b>13. Anexos</b>	<b>409</b>
Anexo 1	409
Anexo 2	413
Anexo 3	417
<b>14. Bibliografía</b>	<b>419</b>
<b>15. Abstract (Resumen sustancial en inglés)</b>	<b>445</b>
<b>16. Filmografía de José Luis Guerin</b>	<b>467</b>







# *Introducción*

*Me había levantado para irme a casa; porque ya era tarde, y todo estaba oscuro.*

**Robert Walser<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Walser, Robert, *El paseo*, (1917), Madrid, Siruela, 2012, p. 79.

*Yo es otro* escribió Rimbaud antes de su ejemplar suicidio creativo. Desde entonces nada fue igual. Algo quedó derruido. Pareciera la metáfora perfecta del desgarró, de la dualidad del hombre contemporáneo. Queda lejos, por tanto, la afirmación tautológica *Yo soy el que soy*, proclamada por la zarza ardiente ante Moisés. Con Rimbaud asistimos a la destrucción de la tautología del sujeto y, más importante, queda trazado un nuevo camino para la creación artística que pierde también, ella misma, el contorno preciso que hasta ese momento hacía entenderla como una aseveración estable. Una sentencia del gran cineasta soviético Eisenstein ejemplifica a la perfección el cambio del nuevo sentimiento de identidad del artista respecto a su obra.

Cuando comienzo una página, una sección, a veces hasta una frase, no sé adonde me conducirá la continuación.

Por lo regular, estas páginas son un puro fragmento del campo de operaciones, donde en el proceso mismo de la escritura aparece algo no menor que los resultados e intenciones ya listas, cuando algún elemento del tema súbitamente empieza a solicitar ser escrito.<sup>2</sup>

El mundo de la creación expresa de un modo abrasador el desdoblamiento del sujeto provocado por la autoconciencia de la obra. ¡Qué terreno tan colindante con el de los hermosos aforismos escritos por Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* (1886). Porque es el siglo XIX un instante clave para el desplazamiento del sujeto. Nietzsche destruye la suposición del “yo”. No es el sujeto “yo” la condición para el predicado “pienso”. Todo lo contrario, es el pensamiento el que articula al sujeto.

¿Qué hace la filosofía moderna? De Descartes acá —más bien por oposición contra él que sobre la base de un método—, todos los filósofos atentan contra el antiguo concepto de alma bajo la apariencia de criticar el sujeto y del predicado; es decir, atentan contra la suposición fundamental de la doctrina cristiana. Siendo la filosofía moderna una crítica del conocimiento,

---

<sup>2</sup> Eisenstein, Sergei M, *Yo: memorias inmóviles*, (1978-79), Madrid, Siglo XXI, 1988, p. 33.

es secreta o abiertamente anticristiana, por más que no sea en alguna manera antirreligiosa. En otro tiempo se creía en el alma como se creía en la gramática y en el sujeto gramatical; se decía “yo” es la conciencia, “pienso” es el predicado y lo condicionado; el pensar es una actividad para la cual hay que imaginar un sujeto como causa. Después se intentó, con admirable tenacidad y astucia, salir de esta red; se pensó que quizá lo contrario era la verdad; que quizá “pienso” fuese la condición y “yo” lo condicionado, y sería, por lo tanto, el “yo” una síntesis producida por el pensar mismo.<sup>3</sup>

### ***Base metodológica***

Una vez alcanzado este punto, cuando es la obra la encargada de configurar al sujeto, surge una pregunta: ¿a quién pertenece un texto, ya sea escrito o filmico? Difícil respuesta cuando el sujeto puede colocar en el lenguaje aquello que parece desconocer, dándose cuenta de poseer lo que se sabe que aún se ignora. En el prólogo de *Cementerio marino* (1920) el poeta Paul Valéry escribió unas líneas emocionantes sobre la relación con sus versos.

Como la noción de *Autor*, la del *Yo* tampoco es sencilla; un grado más de conciencia opone un nuevo *Sí mismo* a un nuevo *Otro*.<sup>4</sup>

Una reflexión, en palabras del propio Valéry, acerca del poeta que experimenta en la lectura de sus versos y en la relectura compartida con otros lectores cómo el *ser* se opone al propio *parecer*: el propio placer estético del autor y sus huellas casi borradas, teñidas de soledad, inalcanzables, para un lector más cercano al desciframiento de lo comunicable, a lo que sería el *Studium*<sup>5</sup> expresado por Roland Barthes.

---

<sup>3</sup> Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, (1886), Madrid, Alba, 2001, pp. 55-56.

<sup>4</sup> Valéry, Paul, *El cementerio marino*, (1920), Madrid, Alianza, 1987, p. 17.

<sup>5</sup> Barthes entiende por *studium* una suerte de mirada general a la imagen, sin agudeza especial. El *studium* es algo que el lector sale a buscar, una especie de contrato entre creadores y consumidores a modo de deseo indolente. Barthes, Roland. *La cámara lúcida*, (1998), pp. 63-67. Muy interesante es poner el concepto *studium* junto con el nivel informativo-comunicativo y con el nivel simbólico –referido este último a una significación más profunda. Barthes, Roland, “El tercer sentido”, (1970). En *Contribución al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 201-227.

De una parte, mi poema estudiado como un hecho consumado, revelando a través del examen del experto su composición, sus intenciones, sus medios de actuación, su situación en el sistema de la historia literaria, sus lazos y el probable estado de ánimo del autor... De otra, el recuerdo de mis ensayos, de mis tentativas, del desciframiento interior de esas iluminaciones verbales, imperiosísimas, que imponen de repente una determinada combinación de palabras, como si esa agrupación que se nos viene a la mente poseyera no sé qué fuerza intrínseca.<sup>6</sup>

¿Y si como dice Valéry una obra fuese un desvío sobre un plan trazado y la noción de *Autor* no fuese sencilla, y solo lo fuese respecto a terceras personas? ¿Qué pensar si para el autor una obra nunca está *acabada* sino que es *abandonada*?

Así, pues, si se me interroga, si preocupa saber (como suele suceder, y a veces vivamente) lo que yo “he querido decir” en un determinado poema, contesto que *no he querido decir* sino *querido hacer*, y que fue la intención de *hacer* la que ha *querido* lo que he dicho...<sup>7</sup>

Teniendo en cuenta la consideración de Valéry, la tarea de análisis de una obra se convierte, realmente, en un trabajo arduo y con pocas garantías de salir con éxito. Así, la pretensión de este análisis no es otra que una aproximación a alguna de las constantes de la escritura del cineasta José Luis Guerin. La escritura antes que el autor. No encontraremos en esta investigación por tanto un repertorio de temas sino una propuesta de conceptos emanados de la confrontación y el diálogo entre las imágenes del cineasta. El nombre de José Luis Guerin servirá entonces para identificar unos textos filmicos y una escritura que trabaja en su interior y que no pertenecerá al orden del mensaje, puesto que se escapa de la comunicación. En la escritura, el sujeto explora sus límites, la cárcel de su lenguaje. En una línea similar se expresa Jacques Derrida cuando

---

<sup>6</sup> Valéry, Paul, *El cementerio marino...* op.cit., p. 14.

<sup>7</sup> Ibid., p. 23.

interroga a Saussure y observa en el espesor de la escritura, en su capacidad de usurpación, una profunda posibilidad de esencia.

La escritura es la disimulación en el logos de la presencia natural, primera e inmediata del sentido en el alma. Su violencia aparece en el alma como inconsciencia. Desconstruir esta tradición tampoco consistirá entonces en invertirla, en volver inocente a la escritura. Más bien consistirá en mostrar por qué la violencia de la escritura no le sobreviene a un lenguaje inocente. Hay una violencia originaria de la escritura porque el lenguaje es, en primer término y en un sentido que se mostrará progresivamente, escritura. La “usurpación” existe desde un principio. El sentido del buen derecho aparece en un efecto mitológico de retorno.<sup>8</sup>

Una vez que el lenguaje es punto de transgresión y diferencia, y sabiendo que en ocasiones se interpone como espesor al mundo, es necesario realizar una lectura del texto fílmico de José Luis Guerin que lo despliegue más que lo explique. Una lectura lenta que no tratará de reconstruir la estructura del texto, sino de seguir lo que sospechamos son estructuraciones secretas.

Hay una edad en la que se enseña lo que se sabe; pero inmediatamente viene otra en la que se enseña lo que no se sabe: eso se llama investigar. Quizás ahora arriba la edad de otra experiencia: la de desaprender, de dejar trabajar a la recomposición imprevisible que el olvido impone a la sedimentación de los saberes, de las culturas, de las creencias que uno ha atravesado. Esta experiencia creo que tiene un nombre ilustre y pasado de moda, que osaré tomar aquí sin complejos, en la encrucijada misma de su etimología: Sapientia: ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor.<sup>9</sup>

Pero el trabajo investigador puede conducir al desaliento cuando interpretar un texto no es darle un sentido, sino apreciar la multiplicidad de que está hecho: ¿cómo hacer concordar un texto con su plural, que a veces olvidamos para someternos a su ley del nombre único? Guerin en este caso, palabra cruzada de

---

<sup>8</sup> Derrida, Jacques, *de la Gramatología*, (1967), México, Siglo XXI, 2005, p. 49.

<sup>9</sup> Barthes, Roland, *El placer del texto seguido por Lección inaugural*, (1978), México, Siglo XXI, 1993, p. 150. Se trata de la lección inaugural de la cátedra del Collège de France.

voces que se vigilan, se retoman, se estrechan entre sí o pasan una junto a otra sin mirarse. Texto entonces asediado, constelación de significantes, con múltiples entradas y códigos movilizados, hasta materializar sentidos que parecen apoderarlo, pero que se expanden en número al tener como medida el infinito del lenguaje.

La interpretación que exige un texto inmediatamente encarado en su plural no tiene nada de liberal: no se trata de conceder algunos sentidos, de reconocer magnánimamente a cada uno su parte de verdad; se trata de afirmar, frente a toda in-diferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible.<sup>10</sup>

¿Cómo indizar un texto del que, aparentemente emerge un sentido que, refractariamente, se expande en más sentidos? La respuesta a esa pregunta es, justamente, el esquema de capítulos y epígrafes realizado en este estudio que, naturalmente, fue variando según se desarrollaba mi propia escritura. Algunos epígrafes se constituyeron en capítulos y otros capítulos en acotaciones. Experiencia de la escritura de Guerin que solo puede estar ligada a una práctica que es el trabajo de la escritura/ lectura, tal y como lo platea Roland Barthes.

Mi tarea consiste en mover, trasladar sistemas cuya investigación no se detiene ni en el texto ni en “mí”: operatoriamente, los sentidos que encuentro no son comprobados por “mí” ni por otros, sino por su marca *sistemática*: no hay más *prueba* de una lectura que la calidad y resistencia de su sistemática; en otras palabras, que su funcionamiento. En efecto, leer es un trabajo de lenguaje. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: (...) es una denominación en devenir.<sup>11</sup>

La búsqueda de marcas sistemáticas capaces de agrupar bajo unas palabras – los nombres de los capítulos- un contenido que siempre será desbordado, convierte la escritura en la enunciación, en realidad, de ciertos desplazamientos

---

<sup>10</sup> Barthes, Roland, *S/Z*, (1970), Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 3.

<sup>11</sup> Ibid., p. 7.

que burlan, no podía ser de otra manera, la cronología de las obras: emergencia por tanto de contigüidades nuevas que indizar a modo de montaje que confronte y reagrupe ciertos casos.

Pero podemos soñar con predecir las reacciones de los seres humanos, por ejemplo, ante las obras de arte. Si imaginamos el sueño hecho realidad, no por ello habremos resuelto qué es lo que sentimos como una perplejidad estética, aunque quizás seamos capaces de predecir que un determinado verso de un poema actuará en una persona determinada, de tal y tal forma. Lo que realmente necesitamos para resolver perplejidades estéticas son determinadas comparaciones, agrupamientos de casos determinados.<sup>12</sup>

Modelo de investigación que cambia la interpretación por la descripción a la hora de buscar respuestas a los problemas estéticos planteados, en este caso concreto, por la obra de Guérin. De esta manera, sobre objetos aparentemente muy distantes los unos de los otros se identifican rasgos comunes, identidades expresivas, como si un lazo pudiera ponerlas en comunicación, o con las palabras de Wittgenstein, establecer casos intermedios entre las cosas.

Una fuente principal de nuestra falta de comprensión es que no vemos *sinópticamente* el uso de nuestras palabras. A nuestra gramática le falta la visión sinóptica. La representación sinóptica produce la comprensión que consiste en “ver conexiones”. De ahí la importancia de encontrar y de inventar *casos intermedios*. El concepto de representación sinóptica es de fundamental significación para nosotros. Designa nuestra forma de representación, el modo en el que vemos las cosas.<sup>13</sup>

Estas cadenas hipotéticas llaman la atención sobre las semejanzas, sobre los nexos entre los hechos, agudizando *nuestra mirada ante una relación formal*<sup>14</sup>. Pero aún así, aún en el caso de tener éxito en el empeño por establecer conexiones sorprendentes, el destino que espera a toda la escritura es su propio desbordarse, la conciencia en torno a, parafraseando a Artaud leído por Maurice

---

<sup>12</sup> Wittgenstein, Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, (1966), Barcelona, Paidós, 1992, p. 99.

<sup>13</sup> Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, (1953), Barcelona, UNAM/Crítica, 1988, pp. 127-129.

<sup>14</sup> Wittgenstein, Ludwig, *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer*, (1951), Madrid, Tecnos, 1992, p. 68.



Blanchot, su *impoder*. ¿Es solo ya escritura o se trata de su hendidura? Esa hendidura que surge cuando el pensamiento a escribir es referido a la imagen... imágenes que piensan, que saben de nosotros, que aguardan el momento de silencio, que nos miran, que se relacionan entre ellas. El cine piensa, sin duda, pero lo hace de un modo distinto, con otros medios. La experiencia de Artaud puede resultar decisiva para entender ese pensamiento alrededor de las imágenes que chocan para hacer nacer un pensamiento que nunca existió.

Y la época que vivimos es bella para los brujos y para los santos, más bella que nunca. Toda una sustancia insensible toma cuerpo, trata de alcanzar la luz. El cine nos acerca a esa sustancia.<sup>15</sup>

*El pensamiento claro no nos basta*<sup>16</sup>. La respuesta de Artaud, fue, durante un tiempo, creer en el cine como modo de alumbrar la impotencia de pensar en el corazón del pensamiento. Pensamiento que tiene como objeto repetir siempre su nacimiento, que es oculto y profundo<sup>17</sup>, y retratarnos dislocados y derrumbados en lo que hemos denominado pensar.

Sabe, con la profundidad que la experiencia del dolor le brinda, que pensar no es tener pensamientos, y que los pensamientos que tiene sólo le hacen sentir que no ha “*empezado* todavía a pensar”. Ése es el grave tormento en el que se debate. Ha como tocado, a pesar de él y por un error patético del que proceden sus gritos, el punto en el que pensar ya es siempre no poder pensar todavía; “*impoder*”, según sus palabras, que es como esencial al pensamiento, pero que convierte a éste en una carencia de extremo dolor.<sup>18</sup>

En su guión *Los dieciocho segundos*<sup>19</sup> Artaud coloca a un hombre desbordado por las imágenes que asedian su mente y que, sintiéndose incapaz

---

<sup>15</sup> Artaud, Antonin, “Brujería y cine”, (1961-1964). En *El cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 17.

<sup>16</sup> Ibid., pp. 16-17.

<sup>17</sup> En su guión *La concha y el reverendo*, Artaud argumenta la creencia en el cine como algo que, a través del choque de las imágenes, participa de la vibración misma del pensamiento, en su nacimiento oculto. Artaud, Antonin. “La concha y el reverendo”, (1961-1964). En *El cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 92-100.

<sup>18</sup> Blanchot, Maurice, “Artaud”, (1959). En *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005, pp. 58-59.

<sup>19</sup> Artaud, Antonin, “Los dieciocho segundos”, (1961-1964). En *El cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 83-87.

de darles una forma exterior y de mezclarse con la vida, termina suicidándose. Voces que declinan en otras voces y que emergen de un choque que evidencia que no existe un todo pensable, sino un pensamiento siempre por venir; una forma de pensar que es, literalmente, un *de-venir*. ¿Será ese el destino de la imagen? No puedo dejar de citar a Blanchot para anunciar esa paradoja.

La imagen, capaz de negar la nada, es también la mirada de la nada posada en nosotros.<sup>20</sup>

Artaud, que empezó a escribir contra el vacío y para sustraerse de él, acabó escribiendo exponiéndose a él, tratando de expresarlo y de extraer expresión de él. Esta inversión significa poner en primer término a la desposesión y *no ya la "totalidad inmediata", de la cual dicha desposesión aparecía en primer momento como la simple carencia. Lo primero no es la plenitud del ser, sino la resquebrajadura y la fisura, la erosión y el desgarramiento*<sup>21</sup>. Surge una pregunta hacia Artaud, que escribe desde la nada y hacia otra nada, alrededor de la pérdida que él siente alrededor de su pensamiento: *¿por qué, si no tiene nada que decir, no dice nada en efecto?*<sup>22</sup> La respuesta de Blanchot es que existe la necesidad de formar una palabra inicial que, desbroce, abra camino y aparte aquellas palabras que en realidad no dicen casi nada.

Quien no tiene nada que decir ¿cómo no se esforzaría por empezar a hablar y a expresarse? “Pues bien, mi debilidad, la mía, y mi absurdo es querer escribir a cualquier precio y expresarme. Soy un hombre que ha sufrido mucho del espíritu, y por este motivo, tengo *derecho* a hablar”.<sup>23</sup>

El vacío que señala la imagen la convierte en una palabra densa que se acompaña de una incertidumbre y una hendidura deslizante por la que nos desplazamos y que nos desplaza. Ese vacío de la imagen es activo y el *impoder* del pensamiento se convierte en una llamada a un pensamiento más profundo.

---

<sup>20</sup> Blanchot, Maurice, “El museo, el arte, el tiempo”, (1971). En *La Amistad*, Madrid, Trotta, 2007, p. 43.

<sup>21</sup> Blanchot, Maurice, “Artaud”. En *El libro por venir...* op.cit., p. 60.

<sup>22</sup> Ibid., p. 59.

<sup>23</sup> Ibid., p. 59.

Lucha por el olvido de lo que supimos pero también contra el olvido como tal, porque en todo ese camino se dibujan estancias que existieron o que no existían aún, y que expresan la creencia y esperanza de un vínculo de las personas con el mundo. ¿Habrán podido estas palabras escritas desde hace mucho tiempo, alumbrar algo en el vértigo de ese *impoder*? Ahora que quizás y por medio de ellas he sido expulsado a algún lugar que ya no me permite leerme, cuando lo que me queda es una voz sin voz en la que permanece solo el trazo de estos desvíos, la ceremonia triste de un fracaso como consuelo. Pero/aunque mi diálogo con él queda para siempre abierto.

El escritor no puede permanecer cerca de la obra: sólo puede escribirla, y cuando está escrita, sólo puede distinguir un acceso en el exabrupto *Noli me legere* que lo aleja, que lo aparta o que lo obliga a regresar a ese “espacio” donde había entrado para transformarse en el sentido de lo que debía escribir. De modo que ahora vuelve a encontrarse como al comienzo de su tarea, reencuentra la vecindad, la intimidad errante del afuera donde no pudo instalarse.<sup>24</sup>

### ***Describiendo una tesis***

Quiero destacar, como modo de ubicar y acotar esta tesis doctoral, que al profuso análisis crítico de las obras de José Luis Guerin –no solo proveniente de los medios cinematográficos-, se debe unir el considerable material editado compuesto de entrevistas y de las propias ponencias del cineasta. Otorgo relevancia a este hecho por dos motivos. El primero está ligado a la excepcional calidad de estas reflexiones, valiosas por cómo apuntan las estrategias que el cineasta realiza en la búsqueda de una depuración estilística conjuntada con la esencialidad de aquello que se desea *dar a ver*. En ese sentido Guerin otea el territorio, plenamente ejercido y asentado por otros cineastas como Robert Bresson o Marcel Hanoun, del artista que modela una particular poética, entendida ésta bajo la acepción que, buscando el sentido exacto de la palabra, le

---

<sup>24</sup> Blanchot, Maurice, “La soledad esencial”, (1955). En *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 18.

otorgó Igor Stravinsky: *el estudio de la obra que va a realizarse*<sup>25</sup>. Para esta definición de poética Stravinsky retomó el análisis etimológico realizado por Paul Valéry, ya que el poeta francés encontró la procedencia de la palabra poética en el verbo *poiein*, que no significa otra cosa que hacer<sup>26</sup>. El significado general del arte aparece a partir de Valéry y Stravinsky como aquello que añade, sobre los dones de la naturaleza, una serie de beneficios por los cuales el arte se convierte un artífice que *modula según ciertos métodos obtenidos, sea por aprendizaje o por invención. Y los métodos son los caminos estrictos y determinados que aseguran la rectitud de nuestra operación*<sup>27</sup>. En estos métodos *la tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente. (...) Bien lejos de involucrar la repetición de lo pasado, la tradición supone la realidad de lo que dura. Aparece como un bien familiar, una herencia que se recibe con la condición de hacerla fructificar antes de transmitirla a la descendencia*<sup>28</sup>. Como veremos en este estudio, el cine de José Luis Guerín se acerca a esta acepción de poética en la medida de cómo se ven invocadas, en un diálogo insólito alrededor del cinematógrafo, otras imágenes cinematográficas ajenos y otros objetos artísticos.

El segundo motivo queda circunscrito al ya anunciado y se refiere a que en estas intervenciones y entrevistas Guerín se postula como un cineasta que, como Jean-Luc Godard, afronta la reflexión previa de que *antes que ver* se trata de *hacer ver*<sup>29</sup>. Establecer la distancia adecuada entre las propias reflexiones de

---

<sup>25</sup> Stravinsky, Igor, *Poética musical*, Madrid, (1939), Taurus, 1977, p. 10.

<sup>26</sup> Pero, lo deploramos o nos alegremos, la era de autoridad en las artes ha pasado hace bastante tiempo, y la palabra "Poética" ya sólo despierta la idea de prescripciones molestas y caducas. Y así he creído poder retomarla en un sentido que concierne a la etiología, sin osar sin embargo pronunciarla Poiética, de la que la etimología se sirve cuando habla de funciones hematopoiéticas o galactopoiéticas. Pero, por esto último, la noción tan simple de hacer es la que quería expresar. El hacer, el poiein, del que me quiero ocupar, es aquel que se acaba en alguna obra y que llegaré pronto a limitar a ese género de obras que se ha dado en llamar obras del espíritu. Son aquellas que el espíritu quiere hacerse para su propio uso, empleando para tal fin todos los medios físicos que pueden servirle. Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, (1957), Madrid, Visor, 1990, p. 108.

<sup>27</sup> Stravinsky, Igor, *Poética musical*... op.cit., p. 28.

<sup>28</sup> Ibid., p. 60.

<sup>29</sup> Yo pienso que primero vemos el mundo y después lo escribimos, y que el mundo que describe *Passion*, bien, lo primero había que verlo, ver, ver si existía para poder filmarlo. *Scénario du film Passion*, Jean-Luc Godard, 1982.

Guerin y la floración de conceptos derivada de la búsqueda de identidades expresivas a las que me refería en el anterior epígrafe ha constituido uno de los mayores desafíos de este trabajo. Una de las consecuencias directas de este hecho ha sido la inclusión, a modo de epílogo, de una entrevista realizada por mí al cineasta, en lo que supone un nuevo material acotado en parte por el prisma de las conclusiones de este estudio<sup>30</sup>.

El análisis y la divulgación de la obra del cineasta también ha alcanzado un cierto grado de madurez, como testimonian la aparición en junio de 2012 de un doble número de la revista francesa *IMAGES documentaires*<sup>31</sup> dedicado al director. Ineludible es citar aquí también el trabajo de Myriam Mayer *Le Temps des fantômes. Approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin*<sup>32</sup> (2010), primera tesis doctoral dedicada a José Luis Guerin, que supone una aproximación de manera cronológica a sus obras estrenadas hasta el año 2007. Se trata de un estudio interesante que propone, a través del *découpage*<sup>33</sup> de secuencias, una exploración pormenorizada de los films del cineasta. A cada uno de los largometrajes que componen la filmografía del autor se le dedica un análisis por orden cronológico.

---

<sup>30</sup> Consúltese esta entrevista en el DVD-2 adjunto.

<sup>31</sup> Revista *IMAGES documentaires*, nº 73/74, Junio, (2012).

<sup>32</sup> Mayer Myriam, *Le Temps des fantômes. Approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin*, Barcelona; Marseille, Universitat Pompeu Fabra; Aix-Marseille Université, (2010).

<sup>33</sup> *El vocabulario del cineasta (o del analista de films) refleja de manera significativa su modo de pensar el cine. En francés, se habla de «découpage technique» (guión técnico) o, más sencillamente de découpage. Es una palabra que abarca varios sentidos. En la práctica cotidiana de la producción, un découpage es un instrumento de trabajo. Es la última fase del guión, el que contiene todas las indicaciones técnicas que el realizador juzga necesario poner en el papel, lo que permite a sus colaboradores seguir su trabajo en el plano técnico y preparar el suyo en función de aquel. Por extensión, pero siempre en el plano práctico, el découpage (planificación) es la operación que consiste en descomponer una acción (relato) en planos (y en secuencias), de manera más o menos precisa, antes del rodaje. Pero ya aquí, sólo en francés existe una palabra para designar esta operación. Si el cineasta americano o italiano tiene, forzosamente, una palabra (shooting script, copione) para designar el guión definitivo, hablan simplemente de «escribir» o «establecer» este guión: es una fase como otra en la elaboración de un film. Con mayor razón pues, el tercer sentido de la palabra «découpage» que deriva del segundo, corresponde a una noción que sólo existe en francés. Aquí, no se trata ya de tal o cual fase de la escritura previa de un film, de tal o cual operación técnica: se trata en realidad de la factura más íntima de la obra acabada. Desde el punto de vista formal, un film es una sucesión de trozos de tiempo y trozos de espacio. El «découpage» es pues la resultante, la convergencia de un «découpage» del espacio (o más bien una sucesión de «découpages» del espacio) realizado en el momento del rodaje, y de un «découpage» del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje. Por esta noción dialéctica se puede definir (y por tanto, analizar) la factura misma de un film, su devenir esencial. Burch, Noël, *Praxis del cine*, (1970), Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 13-14.*

A diferencia de ese trabajo he propuesto – en consonancia con lo que la propia obra de Guerin expone: el desmontaje como choque del que surja un autentico presente reminiscente por el cual se opera una dialéctica que remonta el tiempo – una labor de montaje entre las diferentes películas que confronte y reagrupe ciertos casos, motivos e imágenes. En mi opinión esta opción permite describir la escritura de Guerin en alguna de sus singularidades. Pienso en las exposiciones del cineasta *Las mujeres que no conocemos* (2007) y *La dama de Corinto* (2010) realizadas para museos, en las dificultades que encontraría un *découpage* de estas obras, que trazaban un recorrido sobre secuencias exhibidas como proyecciones sin jerarquía las unas sobre las otras, creando un espacio plural de múltiples recorridos posibles. Latía en esas exposiciones un modo de pensamiento posibilitado por el montaje que forjaba un complejo sistema interno de contigüidades de la imagen, de rimas, de variaciones, de saltos, de recorridos entremezclados que se desarrollaban en otras secuencias, generándose una continuidad latente en toda la exhibición, desarrollada como un conjunto de transformación de formas diversas alrededor de un tema principal que declinaba en otros temas. Quiero además hacer constar que a lo largo de la presente investigación me propongo afrontar un estudio de la obra de José Luis Guerin a partir del análisis de sus películas y de las exposiciones, estando el análisis de la escritura de Guerin alejado de una monografía convencional a modo de catálogo cronológico. Se trata aquí de crear un propio montaje alrededor de las imágenes del cineasta, siendo estas últimas invocadas alrededor de los conceptos creados. Intervienen en este montaje, principalmente y con un registro diverso, *Los motivos de Berta* (1983), *Innisfree* (1990), *Tren de sombras* (1997), *En Construcción* (2001), *En la ciudad de Sylvia* (2001), *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2001), *Las mujeres que no conocemos*, *Guest* (2010), *Dos cartas a Ana* (2010), *Correspondencias* (2009-2011), *Recuerdos de una mañana* (2011). También se estudian las exposiciones de Guerin realizadas para la exhibición museística: *Las mujeres que no conocemos* (2007) y *La dama de Corinto*

(2010). Para facilitar la lectura de este análisis de las películas de Guerin, esta tesis adjunta *DVD-I*, compuesto por cincuenta y una secuencias procedentes de diversas obras de Guerin. Estas secuencias son citadas y analizadas a lo largo de este estudio.

Procurando una escritura que no se aparte de aquello que referencia, este estudio se articula en capítulos que exploran apartados-conceptos a partir de los cuales se desarrollan, citan y exponen imágenes del cineasta. Conceptos que reflejan redundancias, tendencias, pero que a su vez procuran tener en cuenta las variaciones, evoluciones y distintas aristas que las imágenes arrojan, ya que como se comprueba en el estudio, la riqueza de la obra no permite una conceptualización simple y unívoca. Con esta estructura he querido destacar las principales ideas que circulan entremezcladas en el seno de su obra, explorándola desde ángulos diversos que a su vez implican conexiones entre los diferentes apartados creados. Por esa razón cada concepto creado irradia y a su vez es irradiado por el resto de conceptos. Tanto la interconexión entre los distintos apartados como la insistencia sobre ciertos motivos puede considerarse similar al sistema de recurrencias y variaciones de la propia obra de Guerin. Por ello algunas imágenes son analizadas en diversos prismas y en distintos capítulos. Al mismo tiempo esta estructura, que construye los conceptos incluyendo y confrontando diversas imágenes de las películas más allá del orden cronológico, procura dejar un espacio al lector por el cual éste puede completar y aportar otras imágenes contenidas que reflejen y desarrollen los conceptos. Quiero recordar que la propia obra del cineasta tiene ese carácter abierto y que Guerin ha reflexionado sobre la labor del espectador frente al esbozo abierto que suponen las imágenes de algunas de sus obras. Una obra abierta por la cual el espectador *se ve a abocado completar esa imagen. Frente a lo inacabado la mirada del espectador deviene copartícipe para acabar de cerrar esa imagen*<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Guerin, José Luis, *Presentación de la exposición La dama de Corinto en el Museo Esteban Vicente*, 15 de diciembre de 2010. Véase <http://www.youtube.com/watch?v=oawxpSR5NI4>.

Cine que persigue que *cada uno pueda hacer su montaje como quiera, con las indicaciones bastante precisas y algo flexibles (...)*, razón por la cual *el cine no es una imagen después de otra, sino que es una imagen más otra que forma una tercera, y esta tercera la forma el espectador*<sup>35</sup>.

En ese sentido la estructura de este estudio sobre la escritura de José Luis Guerín se asemeja a la de un modelo rizomático, en el que cualquier afirmación puede incidir en la concepción de otros elementos de la estructura, sin importar su posición recíproca<sup>36</sup>. El rizoma carece de centro y la pregunta ya no pasa por ser qué quiere decir el conjunto de obras del cineasta. En una película, como en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con que otras obras puede converger su esencia<sup>37</sup>. No hay ninguna diferencia entre aquello de lo que trata una película y el cómo está hecha. Y la obra de Guerín está recorrida por otros agenciamientos que pasan por ser otras películas, libros, pinturas. Han sido descritos algunos de estos agenciamientos en otros escritos y estudios. A la labor de complementar esos explícitos agenciamientos me propongo añadir otras relaciones con las que, considero, su obra conecta. Por ello he acudido a autores como André Bazin, Walter Benjamin, Maurice Blanchot, André Malraux, Aby Warburg, Claude Lévi-Strauss, Gilles Deleuze o Robert Smithson entre muchos otros.

Una vez expuesto el modo por el cual se han elegido los conceptos que forman los capítulos expuestos en el índice me dispongo a presentar y describir dichos temas. El primer capítulo *¿Qué es la imagen asediada?* circunscribe el

---

<sup>35</sup> Godard, Jean-Luc. Citado en *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, Barcelona, Intermedio, (2010), p. 161. El libro recopila conversaciones y entrevistas del director suizo. Recopilación a cargo de Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas.

<sup>36</sup> 1º y 2º Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Deleuze Gilles; Guattari Félix, *Rizoma*, (1976), Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 17.

<sup>37</sup> Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro solo existe en el afuera y en el exterior. Ibid., p. 11.



cine de Guerin respecto a ciertas consideraciones previas, esenciales para acotar la obra de un cineasta. Por ello ubico a Guerin como *director de imagen* dentro de la diferenciación de André Bazin entre los directores que creen en la realidad y los que creen en la imagen. Son los cineastas de imagen aquellos que intentan abolir el magma indiferenciado de la realidad a través del uso de los materiales que componen la forma. Uno de los motivos principales por los que he situado a Guerin como *director de imagen* es la muy notoria presencia del dialogo establecido por el cineasta con respecto a otras imágenes cinematográficas y otros objetos artísticos no cinematográficos. También en este capítulo destaco y ubico referencias cinematográficas aparecidas en su cine, como por ejemplo, la cita insistente de la figura del ferrocarril como imagen fundacional del cine. La continua invocación de imágenes y referencias pasadas en el cine de Guerin configuran una *repetición* en la historia, que no debe ser entendida como la repetición de los mismo, sino como *una condición de la acción histórica misma*<sup>38</sup>, en la medida en que produce *en la historia algo efectivamente nuevo*<sup>39</sup>. Es por tanto la *repetición* la causa de que una imagen pasada asedie la imagen, ya que como escribe Alain Bergala en su texto *Una imagen pasada asedia la imagen* (2008), *sólo es posible ver realmente una cosa si ha habido una primera imagen -antes, en otro lugar-, que nos envía una señal en el presente y nos permite distinguir una nueva imagen en la realidad, hace que prestemos atención y seamos sensibles a ella*<sup>40</sup>. La *repetición* aparece entonces relacionada con la manera en la que son invocadas, en torno al cinematógrafo, las imágenes de otras películas –por ejemplo en *Innisfree* Guerin retoma los encuadres de John Ford en su película *El hombre tranquilo* (1952)-, de la pintura –en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y la exposición *Las mujeres que no conocemos*- y referencias a relatos o narraciones diversas- Plinio el Viejo, Dante Alighieri,

---

<sup>38</sup> Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, (1968), Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 149.

<sup>39</sup> Ibid., p. 34.

<sup>40</sup> Bergala, Alain, “Una imagen pasada asedia la imagen”. En catálogo de la exposición *Magnum. 10 secuencias. El cine en el imaginario de la fotografía*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània Barcelona, (2008), p. 23.

Petrarca, entre muchas otras. Para comprender esa relación con la realidad a través de un discurso formal, es necesario tildar a Guerin como cineasta para quién el montaje determina el proceso creador de unas relaciones por las cuales, los planos montados escinden su propia dimensión para alcanzar así un nuevo sentido más pleno. Con el objetivo de dimensionar esta tendencia he reflexionado sobre este hecho bajo la luz de otras figuras como Walter Benjamin y Robert Smithson en el siguiente capítulo, *Un bricoleur manierista*. Este segundo capítulo está íntimamente ligado –como anuncia el título de esta tesis– con el primero, *¿Qué es la imagen asediada?* Ambos componen los dos ejes de partida sobre los que gravita esta tesis doctoral, permitiendo su introducción y su posterior desarrollo. El montaje de Guerin es colindante con el concepto de la imagen dialéctica planteada por Benjamin, por la cual la *imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación*<sup>41</sup>. Este planteamiento se sitúa cercano del presente reminiscente planteado por Guerin con respecto a otras imágenes y obras pasadas, con las que sus propias imágenes dialogan mientras retrata un espacio en el presente.

En base a ello, circunscribo como *manierismo cinematográfico* esa tendencia. He tomado este concepto de *manierismo cinematográfico* de una reflexión del crítico Serge Daney y de las consideraciones sobre este término que reflejó Deleuze en una carta dirigida a aquel. En el *manierismo cinematográfico* una imagen se desliza sobre otras imágenes precursoras.

La pregunta ya no es: “¿qué es lo que hay que ver tras la imagen?”, ni siquiera: “¿cómo ver la imagen en cuanto tal?”, sino más bien: “¿cómo insertarse, cómo deslizarse en ella, dado que toda imagen se desliza ahora hacia otras imágenes, dado que “el fondo de la imagen ya es siempre una imagen” y el ojo vacío una lente de contacto?”<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*, (1983), Tres Cantos (Madrid), Akal, 2005, p. 465.

<sup>42</sup> Deleuze, Gilles, “Carta a Serge Daney”. En *Conversaciones: 1972-1990*, Valencia, Pre-textos, 2006, p. 118.

Esta reflexión sobre el *manierismo cinematográfico* resulta muy cercana a aquello que Arnold Hauser dijo sobre la obra manierista: *no es tanto una imagen de la realidad, como, más bien, un conglomerado de aportaciones para esta imagen*<sup>43</sup>.

El capítulo *El ritmo, la ausencia, la presencia* se centra en cómo el director afronta retratar la realidad filmada mientras se dibuja un diagrama abstracto en el que se apunta un mundo sugerido, en el que lo que se da a ver es, precisamente, lo que no está allí, y en el que la iconografía utilizada pierde su representatividad más evidente. En el caso de Guerin, esa estética busca representar la presencia, en el espacio actual, de un pasado que retorna configurando un tiempo reminiscente. Retratando espacios aparentemente vacíos, Guerin busca una dialéctica similar a la de los conceptos de *aura*<sup>44</sup> y *huella*<sup>45</sup> creados por Walter Benjamin, es decir un contacto con un tiempo pasado. Didi-Huberman ha realizado una lúcida lectura de cómo el pensamiento de Walter Benjamin es, en realidad, tenso, contradictorio, en ocasiones vuelto contra sí mismo. Porque las afirmaciones acerca del *aura* y *huella* de Benjamin, aparentemente opuestas, están imbricadas la una en la otra, comportándose de manera dialéctica.

Si la lejanía se nos aparece, ¿esta aparición no es ya una manera de acercarse dándose a nuestra vista? (...) Cercano y distante a la vez, pero distante en su proximidad misma: el objeto aurático supone por tanto un barrido o ida y vuelta incesante, una forma de heurística en la cual las distancias –las distancias contradictorias- se experimentarían unas a otras, dialécticamente.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Hauser, Arnold, *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, (1964), Madrid, Guadarrama, 1965, p. 53.

<sup>44</sup> *Aparición única de una lejanía por próxima que ésta pueda hallarse*. Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada” (1936). En *OBRAS libro I/vol.2*, Madrid, Abada Editores, 2008, p. 326.

<sup>45</sup> *Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca*. Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes...* op.cit., p.450.

<sup>46</sup> Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, (1992), Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 94.

Este capítulo está muy ligado al siguiente, titulado *La memoria que mira*, que se inicia introduciendo los conceptos de memoria del filósofo francés Henri Bergson y cómo fueron utilizados por Gilles Deleuze para describir y analizar lo específico del cine. Tales conceptos son introducidos para desarrollar cómo algunas obras de Guerin plantean un espacio reminiscente en el que la forma se ve unida al contenido, ya que la confrontación con las miradas pasadas es lograda a través de una mirada que las mimetiza. Para ello el cineasta trabaja en el ambiguo territorio que marca la génesis de la imagen en movimiento: la sombra, la ambigua frontera que separa la fotografía con respecto a la sucesión de fotogramas que es el cine. Enlazando con el capítulo anterior se encuentra y argumenta la consecuencia de una mirada que trae una experiencia de *aura* y de *huella*: las imágenes alzan sus ojos y nos miran. *Esto ha sido* nos dice Barthes sobre la doble posición de realidad y de pasado de las fotos que nos punzan y nos miran, *confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado (“esto ha sido”), la foto sugiere qué éste está muerto*<sup>47</sup>. Como ejemplo de esto los rostros filmados por Guerin en sus propuestas nos miran, como si el cineasta consiguiese captar el *aire* que Roland Barthes describió como algo indescomponible, indecible y que hace inducir el alma bajo el cuerpo. Singularidad del otro ser que la imagen indiza y que, mediante un trabajo formal, horada la imagen, *me alcanza de golpe, me hiere o me mata y, que parece que sólo me concierna a mí. Que se dirija a mí, forma parte de su definición. Se dirige a mí la singularidad absoluta del otro, (...) mientras que se encuentra ya hundido en el pasado*<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Barthes, Roland. *La cámara lúcida*, (1980), Barcelona, Paidós, 1989, p. 140.

<sup>48</sup> Derrida, Jacques, “Las muertes de Roland Barthes”, (1981). En *Cada vez única, el fin del mundo*, 2005, p. 61.

Por ser Guerin un cineasta ligado a la memoria y la cristalización del pasado en el presente, he decidido interrogarme por una de las figuras donde esta tendencia aparece de una manera clara y a su vez compleja. *Guerin en una breve historia del blanco* es un capítulo que presenta ciertas particularidades. Y es así porque el mismo blanco se resiste a ser descrito de un modo unívoco. Paralelamente a las reflexiones sobre el blanco realizadas por varios autores, - entre otros Herman Melville, Goethe, Mallarmé, Cézanne, David Batchelor, Kandinsky- se ubican y desarrollan las apariciones del blanco en la obra de Guerin, en las que el blanco es concebido como una escritura que no está destinado a dejar huellas *sino a borrar por medio de las huellas todas las huellas*<sup>49</sup>. El blanco pasa a contener y encarnar entonces todas las imágenes posibles, como si de una imagen vacía y a su vez llena se tratase, siendo un *estado casualmente opaco de lo transparente puro*<sup>50</sup>.

Los ambiguos límites entre la realidad y ficción en los que este cineasta establece sus propuestas supusieron una interrogante que este trabajo ha pretendido afrontar. ¿Cómo establecer un nexo entre esta tendencia y el resto de puntos de la investigación? No se trataba aquí de intentar catalogar las películas dentro de los distintos tipos de documental<sup>51</sup>, sino descubrir qué suponía que Guerin continuase una tradición falsaria por el cual las imágenes y los personajes se desvían de lo que previamente afirman ser. Tomo como ejemplo una secuencia de *Tren de sombras* en la que interviene la *repetición*. En *Tren de sombras* se visionan, ampliando y repitiendo, diversos planos de una película familiar de un director amateur, M. Gérard Fleury, filmada en 1930. Gran parte de *Tren de sombras* gravita sobre cómo Guerin nos muestra a la moviola interrogando planos de la cinta de Fleury. La moviola se detiene, en cierto momento, sobre un plano de la película familiar en el que Hortense Fleury

---

<sup>49</sup> Blanchot, Maurice, *El paso (no) más allá*, (1973), Paidós, Barcelona, 1994, p. 81.

<sup>50</sup> Goethe, Johann Wolfgang, "Teoría de los colores", (1810). En *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1987, p. 555.

<sup>51</sup> No he querido caer aquí en la muy recurrente tendencia a exponer las diversas consideraciones o clasificaciones de escritores como Bill Nichols y su libro *La representación de la realidad*, (1991).

monta en bicicleta saludando a su tío Étienne. La moviola toma y retoma ese fragmento una y otra vez, ampliando esa imagen y buscando insistentemente algo que ha pasado desapercibido en una primera visión de la imagen. Mientras el plano se amplía, nuestra mirada cambia, porque a quien saluda a Hortense, tío Étienne, no está dirigiendo su gesto a Hortense, ya que mantiene su saludo una vez que ésta le ha sobrepasado. Étienne está saludando a alguien que se esconde tras la arboleda<sup>52</sup>. El montaje, en esta secuencia, crea un acto de repetir la repetición misma, genera un embalse de percepción, como si *no alcanzamos nunca a ver las cosas la primera vez, sino sólo en la segunda*<sup>53</sup>. Con posterioridad, en *Tren de sombras*, descubrimos que la supuesta película de Fleury del año 1930 que disecciona la propuesta de Guerin, ha sido filmada por el propio Guerin. Por todo ello, en el capítulo *El falsario* me interrogo sobre las diversas consecuencias derivadas de que la dualidad realidad/ficción se vea envuelta en un juego en el que, efectivamente, existen esas dos caras distintas, pero en una polaridad inasignable, pues cada una toma el papel de la otra en una relación que es preciso calificar de presunción recíproca o de reversibilidad. Esa perspectiva arroja otras cuestiones: la relación entre la representación y la realidad, que hace que la escritura del cineasta toque cuestiones como la relación entre la copia y el original, el simulacro, y sobre todo, el término *origen*, concepto que describe un tiempo histórico impuro y no cronológico, coherente con los planteamientos de memoria, reminiscencia, *huella* y *aura* descritos previamente. Dentro de *El falsario* también me detengo a analizar cómo la mirada de José Luis Guerin se posa, en cierta y lejana correspondencia con el cineasta francés Jean Rouch, en diversos personajes de los que se desea retratar su devenir cuando ellos mismos se ponen a autoficcionalarse, fabular o leyendar. Este tipo de personaje aparecen, por ejemplo, en *En Construcción*, *Guest* o *Los motivos de Berta*. El término *origen*, al que me refería anteriormente, es

---

<sup>52</sup> Véase *Secuencia 7* en el DVD-1 adjunto.

<sup>53</sup> Pavese, Cesare, “Stato di grazia”. En *Feria d’agosto*, (1956), Torino, Giulio Einaudi, 2002, p. 156.

examinado en diversas obras del cineasta, en las que no sólo se desmonta literalmente la imagen –algo sumamente evidente en *Tren de sombras*, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y en la exposición fotosecuencial *Las mujeres que no conocemos*, pero que también aparece de una manera no tan explícita en *En la ciudad de Sylvia*- sino que además se desmonta el mecanismo del tiempo, para establecer un presente reminiscente, que *cristaliza dialécticamente la novedad y la repetición, la supervivencia y la ruptura*<sup>54</sup>.

Dentro de ese juego de supervivencias se hace necesario recalcar cómo el director tiende a desarrollar una escritura en el presente en la que personajes o figuras –históricas o ficcionales-, que han alcanzado, por lo general, una categoría universal o mítica, se encarnan en los personajes de varias de sus propuestas. El capítulo *Los personajes universales* comienza considerando cómo el cineasta Pier Paolo Pasolini establecía una cercanía del mito con el cinematógrafo. Guerin se introduce en la vieja mitología para crear reencarnaciones vivientes de personajes pasados, donde, utilizando palabras de Octavio Paz, *el mito es un pasado que es un futuro, dispuesto a realizarse en un presente*<sup>55</sup>. Tras un análisis de los diversos momentos donde aparece esta tendencia introduzco dos cuestiones fundamentales. La primera se refiere al concepto de *procedencia*, que Foucault propone dentro de su análisis de la genealogía en Nietzsche: la *procedencia* desarrolla una noción particular de genealogía opuesta al *origen* histórico, por la cual se puede partir a *reconocer bajo el aspecto único de un carácter, o de un concepto, la proliferación de sucesos a través de los cuales (gracias a los cuales, contra los cuales) se han formado*<sup>56</sup>. Los personajes de Sylvia, que son un fantasma pasado en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia*, son, en ese sentido, una *procedencia*, un ente que agita el mundo visible, que remueve lo que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido, porque un fantasma es un

---

<sup>54</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, (2000), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005, p. 110.

<sup>55</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, (1956), México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 62.

<sup>56</sup> Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, (1971), Valencia, Pre-Textos, 1988, pp. 26-27.

acontecimiento *a la vez singular, total e imborrable —imborrable de otra forma que por una denegación y en el transcurso de un trabajo del duelo que tan sólo puede desplazar, sin borrarlo, el efecto de un trauma*<sup>57</sup>. Fantasma que los protagonistas de estas películas tratan de corporeizar, mostrando que la esencia de un espectro es enseñar *la heterogeneidad de aquello que imaginábamos conforme a sí mismo*<sup>58</sup>. La segunda cuestión analizada bajo el prisma de esta reencarnación de figuras pasadas pasa por considerar a Guerin como un artista que describe – y por tanto historializa de un modo particular- el viaje de las imágenes. Para describir y establecer consecuencias de este viaje he desarrollado un análisis en el que aparecen paralelismos con el historiador Aby Warburg y su atlas *Mnemosyne* (1924-1929), descrito por el propio Warburg *como un inventario de esas formas demostrablemente preexistentes realizado mediante consideraciones comparativas*<sup>59</sup>. Los conceptos de Aby Warburg como *Nachleben* –supervivencia- y el modo expositivo del atlas para representar ese viaje de las imágenes presentan ciertas similitudes con obras de Guerin – como *Innisfree*, *Las mujeres que no conocemos*, *En Construcción*.

Relacionado con este viaje de las imágenes se encuentra el último capítulo de la tesis, si atendemos al índice propuesto: *Sobre el viaje*. Guerin es un cineasta que relaciona el cine con la experiencia del viaje. La interrogante abierta en este capítulo se pregunta acerca del pacto del cineasta con la realidad del lugar visitado: ¿cómo se concilia el anhelo y la nostalgia de aquél que viaja por el mundo acompañado por unas historias y unas imágenes impuestas de partida, con el otro relato personal aparecido mientras el cineasta se relaciona con la realidad de la tierra a la que ha viajado? La obra de Marcel Proust ocupa un lugar destacado en la primera parte de este capítulo, por cómo ha descrito la experiencia previa del viaje, cuando el magnetismo de los nombres de los lugares que se anhela conocer encierran inicialmente ficciones que proseguir,

---

<sup>57</sup> Derrida, Jacques, *Espectros de Marx*, (1993), Madrid, Trotta, 2012. p. 105.

<sup>58</sup> Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía...* op.cit., p. 29.

<sup>59</sup> Warburg, Aby, “Introducción”, (1903). En *Atlas Mnemosyne*, Madrid (Tres Cantos), Akal, 2010, p. 4.



que corroborar, siendo la imagen de las ciudades un ente de transformación, de adecuación a nuestro deseo de partida. El capítulo reflexiona en su inicio sobre la tensión entre el relato heredado y la propia cotidianeidad del lugar visitado. La reminiscencia entra en contacto, por tanto, con una realidad que dialoga con la representación preconcebida. Desde esa tensión, el mundo puesto ante nosotros por la cámara de Guerin es describible como la creación de una nueva y particular cartografía de los lugares, formalizada mediante el contacto con las historias personales de aquellos que habitan esa tierra y que terminan por abolir las representaciones consuetudinarias del mundo. Porque Guerin tiende a posar su mirada en personas curiosas, singulares, que pueblan unas ciudades que con su presencia se llenan de vida, pues ¿qué sabríamos de esas localizaciones, algunas suburbanas y marginales que se asemejan a cualquier parte del mundo sin la palabra y la desviación de los personajes fuera de catálogo a los que Guerin entrega la palabra? El cineasta viajero, especialmente en su película *Guest*, entrega entonces antipostales del mundo, imágenes que lo presentan más allá de la visión convencional y engañosa de la postal, pues atiende a los diversos microclimas y a la *psicogeografía* particular –utilizando los términos del situacionista Guy Debord– que cada rincón visitado contiene. También me detengo a reflexionar, en clara referencia a la correspondencia que José Luis Guerin mantiene con Jonas Mekas en *Correspondencias*, cómo las cartas cinematográficas de Guerin enfatizan aquello que ya aparece en la correspondencia escrita: un desfase entre la escritura y la lectura, ya que en el envío de las cartas se juega a confundir el pasado y el futuro. El presente se esfuma mientras se escribe y cuando una misiva alcanza su destino, los sentimientos llegan desde un pasado que invita a imaginar, a elucubrar, a jugar a la ensoñación según lo leído. Este capítulo explora, finalmente, cómo en algunas propuestas de Guerin –*Las mujeres que no conocemos* o *En la ciudad de Sylvia*– el viaje es una experiencia que describe el deseo, ya que la travesía narrada está ligada a la búsqueda y exposición de aquello que lo suscita: las figuras

desconocidas; la ensoñación con las vidas posibles; el deseo de retorno a los lugares donde se asistió a la aparición de una figura desconocida; el acto de un viaje en el que el propósito es tocar y explorar una herida pasada, una *falta* – tomada ésta en la acepción del psicoanalista francés Jacques Lacan.

Dado que, como ha quedado ya expuesto en esta introducción, he considerado que la obra de José Luis Guerin establece un tiempo no cronológico que lo aleja del historicismo causal, he creído conveniente atender a cómo son invocados en obras como *Las mujeres que no conocemos*, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* o *La dama de Corinto*, objetos artísticos no cinematográficos, sobre todo la pintura. Las reflexiones a esta tendencia se encuentran en el capítulo *Museo y tiempo*, donde analizo cómo el desmontaje de una imagen en movimiento permite a Guerin seleccionar imágenes fijas y realizar un nuevo montaje por la cual las obras del pasado, puestas frente a la cámara, son ahora iluminadas de un modo diferente. *Artes ficticias* denomina André Malraux en su libro *Las voces del silencio* (1951) a esas obras del pasado que con los medios de reproducción – y especialmente el cine por su uso del montaje- aparecen bajo una nueva selección, una nueva jerarquía, un nuevo orden, y sobre todo, unas nuevas proporciones. En esa estética de las *artes ficticias* ubico las propuestas en las que Guerin retrata a los visitantes de los museos mientras contemplan cuadros, siendo su encuadre de la obra variado por la aparición azarosa de los transeúntes de los museos. Porque al desmontar esas imágenes tomadas con su pequeña cámara digital, Guerin consigue retratar los cuerpos de un modo en el que las poses de los paseantes parecen participar del cuadro. Paralelamente a este modo de exponer las obras pictóricas del pasado aparece una reflexión acerca del propio cine, expuesto por un desmontaje que explicita los intervalos entre las imágenes fijas que componen la imagen en movimiento. Se muestran de este modo miradas y contactos entre la pintura y los paseantes del museo que no serían visibles sin el despiece del montaje hacia la imagen fija. La pintura del pasado, visionada al detalle, alza los ojos y pictorializa a los

transeúntes. Cine que explicita los intervalos, que da a ver el soporte sobre el que se forman sus imágenes, para obrar así el contacto entre dos tiempos distintos y alejados que entran en una dialéctica en reposo. Un método expositivo casi precinematográfico pero que utiliza la imagen digital para entregar al cine en su promesa más elemental: que existe una película evocable entre los intervalos de las imágenes fijas que componen la ilusión del movimiento.

Pero, ¿qué supone realmente filmar o grabar el presente atendiendo al discernimiento de las huellas pasadas? *La fabulación del pasado* ubica a un cineasta que fabula con el presente para encontrar el contacto con un tiempo remoto, referido a otras imágenes y a otras narraciones –como ejemplo más claro de esto tomo su película *Dos cartas a Ana*. He descrito los ambiguos límites de la propuesta de Guerin, entre el documental y la ficción; en los márgenes de la contemplación y de la intervención; con unas narraciones que se desvían de lo que aparentemente dicen ser. En el capítulo *La fabulación del pasado* estudio cómo la invocación del pasado en algunos de sus espacios de filmación es a su vez un acto de fabulación, de una memoria aparentemente imposible, en la que el cineasta afronta el espacio como *visión* basada en aquello que ya no está. Y digo *visión* y no mirada porque aquello que aquí se moviliza es un campo que debe ser imaginado, como cuando los ojos son cerrados para invocar una imagen. La mirada registra algo que en realidad se sitúa fuera de su propio registro. *Recuerdos de una mañana*, en la que Guerin recaba información sobre el suicidio de un vecino de su barrio, busca componer imágenes con la realidad circundante para decir de nuevo *el acontecimiento* pasado, estableciéndose allí donde no hay imágenes pasadas del vecino muerto, cuando el espacio circundante, obstinadamente, trata de olvidar. *Decir el acontecimiento*<sup>60</sup> pasado, pero sin contar con rastros visibles de la tragedia en la

---

<sup>60</sup> Como bien ha señalado Derrida sólo se puede decir un acontecimiento desde su imposibilidad de decirlo. *Decir el acontecimiento* que consiste en hacer el acontecimiento, en hacer ocurrir, y en la imposibilidad que se

realidad circundante y, precisamente por ello, buscando la *visión* que emerja desgarrando el tejido de las redes que conforman la realidad. La influencia de Jacques Lacan en la descripción de esta experiencia de la *visión*<sup>61</sup> ha sido notable. Los espacios explorados desde esta experiencia de la *visión* aparecen como aquello que permite al cineasta, fabular, retomar, proseguir relatos que han adquirido un estatus mítico y escuchar los temas seculares de los habitantes de un espacio.

### ***Breve reseña biográfica***<sup>62</sup>

José Luís Guerin es un cineasta barcelonés nacido en el año 1960. Su actividad cinematográfica comienza en el año 1975 con el cortometraje *La agonía de Agustín*. Con esa obra se inaugura un largo periodo de experimentación autodidacta en formatos menores (8 y 16mm, VT Umatic) que en algunos casos dieron lugar a obras experimentales y en otros han quedado como material inédito, apuntes y notas que conforman lo que podría denominarse su periodo de formación. En 1983 Guerin realiza su primer largometraje en 35 mm, titulado *Los motivos de Berta*, película en la que se revela la fuerte influencia de Erice, Bresson o Dovzhenko. Esta película, pese a tener una exigua distribución comercial, circula por numerosos festivales y significa su revelación entre círculos minoritarios. En 1990 Guerin presenta *Innisfree* en la *Quincena de Realizadores del Festival de Cannes*: se trata de un documental filmado en el mismo pueblo irlandés donde John Ford rodó *El hombre tranquilo* (1952). Tras participar con un episodio en el film colectivo

---

aloja en esa posibilidad. Derrida, Jacques, *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, (1997), Madrid, Arena Libros, 2006, p. 90.

<sup>61</sup> Esto tendría, al menos, la ventaja tranquilizante de explicarnos en qué lo que concierne al sujeto es de la categoría de lo imposible y que todo lo que nos viene por medio de él, de lo real, se inscribe de entrada en el registro de lo imposible, de lo imposible realizado, lo real en el cual se talla al patrón del corte subjetivo. Es este real que conocemos bien porque lo volvemos a encontrar en el revés, —de algún modo— de nuestro lenguaje. Cada vez que queremos verdaderamente abordar lo que respecta a lo real, lo real es siempre lo imposible. Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 13. El objeto del psicoanálisis*, (1965-1966), inédito.

<sup>62</sup> Esta reseña ha sido elaborada conjuntando la elaboración propia con los datos recopilados por José Enrique Monterde en *Al otro lado de la ficción*, (2007), Madrid, Cátedra, pp. 111-140.

*City Life* con un cortometraje titulado *Eulalia - Marta*<sup>63</sup>, centrado en la barcelonesa Porta de l'Àngel, filma *Tren de sombras*<sup>64</sup>, ficticia rememoración de un pasado a partir de las supuestas cintas rodadas por un cineasta amateur en el 1930. En 2001 presenta *En Construcción*, documental donde se centra en la construcción de un nuevo inmueble en el barrio chino de Barcelona y en la vida de algunos de los habitantes del lugar. En 2007 Guerin acude a la sección oficial del *Festival Internacional de Cine de Venecia* con la película *En la ciudad de Sylvia*. Esta obra se ubica dentro de una búsqueda creativa mayor que se plasmó en ese mismo año en otro film, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, y en la instalación *Las mujeres que no conocemos*. Siguiendo una lógica de trabajo marcada por las grabaciones con una cámara digital que lleva a todas partes, Guerin termina en 2010 el documental *Guest*, un diario de viajes que precisamente se subtitula cuaderno de registros. Esta película parte de las grabaciones que el cineasta va acumulando durante sus diversos viajes de presentación de *En la ciudad de Sylvia*. Estos hallazgos son anotaciones en vídeo de los que fueron surgiendo *Guest*.

Como vemos la figura del cineasta ha tomado un protagonismo progresivo, con una repercusión internacional creciente que trasciende el propio mercado cinematográfico. Prueba de ello fue su inclusión en 2007, junto con otros cuatro artistas de ámbitos creativos distintos, en el proyecto *Paradiso Spezzato-Paraíso* que representó a España en la 52ª edición de la Bienal de Venecia<sup>65</sup>. Guerin presentó allí su montaje fotosecuencial *Las mujeres que no conocemos*,

---

<sup>63</sup> *Eulalia - Marta*, José Luis Guerin, 1987. José Luis Guerin no siente este cortometraje como una obra completamente suya. Durante su montaje, Guerin se encontraba en el rodaje de la que sería su próxima película, *Innisfree*. La pieza que aparece en la película colectiva no fue montada por él.

<sup>64</sup> *Tren de sombras*, José Luis Guerin, 1996.

<sup>65</sup> *Paradiso Spezzato-Paraíso Fragmentado* fue el proyecto expositivo ideado por el comisario Alberto Ruiz de Samaniego, que representó a España en la Bienal de Venecia, evento que tuvo lugar del 10 de junio al 21 de noviembre de 2007. El proyecto fue comisariado por Samaniego, crítico y teórico del arte, que reunió a cuatro artistas de trayectorias, edades y ámbitos creativos muy diversos, que representarían una interdisciplinariedad ordenada de acuerdo a un proyecto común. *Paradiso Spezzato- Paraíso Fragmentado* se forjó a partir de dos ejes conceptuales: la idea de la positiva hibridación de las prácticas artísticas contemporáneas y la idiosincrasia simbólica de la misma ciudad a través de la re-lectura de referentes fundamentales de la cultura moderna, como Ezra Pound, Friedrich Nietzsche y Marcel Proust. Consúltase la publicación de la *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo*.

[http://www.aecid.es/es/noticias/Notas\\_antiguas/00\\_00\\_01\\_El\\_proyecto\\_Paradiso\\_.95.html](http://www.aecid.es/es/noticias/Notas_antiguas/00_00_01_El_proyecto_Paradiso_.95.html).

posteriormente expuesta en el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) en 2008. Este trabajo constituía la primera relación del director con unos márgenes expositivos alejados del marco de exhibición convencional. Después, a finales del año 2010, llegaría *La dama de Corinto*<sup>66</sup>, donde Guerin continuó experimentando en el marco de un museo como un espacio en el que realizar una narración múltiple, simultánea y guiada por una continuidad ambigua situada al margen de la lógica causa-efecto. La exposición se articulaba como una secuencia adaptada al espacio del visitante del museo, *que es más un 'flâneur' que callejea por allí* al que probablemente *resultase un poco frustrante inmovilizarlo, reconstruyendo una sala de cine*<sup>67</sup>. En la primera sala de la exposición se proyectaba un medimetraje titulado *Dos cartas a Ana* (2010)<sup>68</sup>, en el que Guerin exponía sus reflexiones sobre la pintura y la cercanía de este arte con el cine. También resultan reseñables, por innovadoras, sus *Correspondencias*, formada por las cartas filmadas e intercambiadas entre José Luis Guerin y Jonas Mekas, que se enmarcan dentro de un proyecto mayor titulado *Todas las cartas*. La correspondencia entre Guerin y Mekas se iniciaba

---

<sup>66</sup> La génesis de la exposición se encuentra en el deseo de la directora del Museo Esteban Vicente de Segovia de crear un espacio expositivo que profundizase, en torno a una obra audiovisual, en los vínculos entre la pintura y el cine. Fue con *Las mujeres que no conocemos*, en la Bienal de Venecia de 2007, cuando Ana Martínez de Aguilar descubrió la obra de José Luis Guerin.

*Soñaba vagamente con provocar la creación de una obra audiovisual para las salas del Museo, que mostrara las mutuas influencias entre el cine y la pintura, realizada por un cineasta. Alguien que dominara el lenguaje cinematográfico y para quien fuera un reto experimental trabajar en el Museo. Fue el también director de cine José Luis Borau, amigo generoso, quien me animo a hacerlo. Cuando le hablé de José Luis Guerin, coincidimos en el aprecio de su obra y, a continuación, me lo presentó en junio de 2008.* Martínez de Aguilar, Ana, “Una nueva forma de narrar”. En *La dama de Corinto*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, (2011), p. 12.

<sup>67</sup> *Ha sido muy importante, porque la sucesión de imágenes en el espacio te permite jugar con una continuidad ambigua. No se trata tanto de una narración de causa y efecto, sino de calcular una secuencia en el espacio para el visitante del museo, que es más un 'flâneur' que callejea por allí. Probablemente resultase un poco frustrante inmovilizarlo, reconstruyendo una sala de cine. (...) Es una manera de disponer la secuencia distinta, donde juegas con los elementos que se han ido desglosando en las pantallas anteriores, que gravitan en las siguientes. Es una evolución de ideas no narrativa, muy distinta al concepto de Abel Gance de la 'polivisión'. Él concebía enfrentarte a un tríptico, donde veías un motivo principal en el centro, y un contrapunto en los laterales, una multiplicación o juego. Pero por mucho que se trate de una polivisión fragmentada, de un políptico, partía siempre de una única proyección.* Entrevista a José Luis Guerin realizada por Víctor Paz Morandeira. En *A Cuarta Pared*, nº 5, (2011). Véase <http://www.acuartapared.com/entrevista-jose-luis-guerin-2/?lang=es>.

<sup>68</sup> *Dos cartas a Ana*, José Luis Guerin, 2010. El medimetraje está compuesto de dos piezas dirigidas a Ana Portinari –pseudónimo para designar a Ana Martínez de Aguilar, directora del Museo Esteban Vicente de Segovia.

a finales de 2009 y concluyó en 2011<sup>69</sup>. Queda por mencionar *Recuerdos de una mañana*, exhibida por primera vez en el año 2011 en Corea, y que forma parte del *Jeonju Digital Project*, que todos los años financia tres cortometrajes o medimetrajes a cineastas de prestigio para ser proyectados durante las fechas que se desarrolla el festival surcoreano que lo ampara. Guerin expuso esta obra suya junto con Claire Denis y Jean-Marie Straub. Pese al elevado interés del proyecto este trabajo nunca se ha distribuido ni proyectado en España por la importante polémica que se ha generado en torno a las imágenes de un hombre fallecido en un suicidio, hecho sobre el que gravita la película<sup>70</sup>.

Al ya consabido éxito crítico<sup>71</sup> se debe añadir las oportunidades que los más notables festivales de cine del mundo han brindado a José Luis Guerin para estrenar y exhibir sus trabajos y las distintas retrospectivas en torno a su obra, como las realizadas en el año 2011 por el festival internacional *Visions du Réel*

---

<sup>69</sup> Por iniciativa de Jordi Balló, ambos cineastas intercambiaron nueva cartas filmadas. Cinco pertenecen a Guerin y cuatro a Mekas, La numeración seguida para citar las cartas es continua, entre uno y nueve. No existe una numeración diferenciada por cineasta. La correspondencia se engloba en una propuesta de intercambio epistolar entre cineastas que durante más de dos años desfilaron por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Como germen de esta idea se encuentra la correspondencia filmada entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami. El proyecto, expuesto en 2011, engloba la correspondencia de otras cuatro parejas de cineastas además de los aquí citados.

<sup>70</sup> Guerin había grabado desde su casa a un hombre mientras tocaba el violín al lado de la ventana. Este violinista anónimo, Manel, decidió poner fin a su vida un día saltando desde esa ventana. Intentando descubrir quién era aquella persona con la que había mantenido una especie de relación a través de las imágenes, pero con la que nunca llegó a entablar una conversación, el director sale a la calle con su cámara. Guerin pregunta a los vecinos lo que sabían de aquel hombre que parecía a todas luces músico y sobre cómo recordaban el momento en que su muerte alborotó, momentáneamente, la tranquilidad de la pequeña esquina de la calle Casp de Barcelona que sirve de escenario. Las opiniones que recoge Guerin fragmentariamente son tan dispares como los entrevistados. La familia del fallecido consideró intolerable que Guerin robara imágenes de su intimidad para mostrarlas y expuso a los medios de comunicación que creía conveniente que la película no llegase a ser exhibida públicamente.

Véase <http://www.lavanguardia.com/participacion/cartas/20110809/54197104203/documental-de-jose-luis-guerin.html>.

<sup>71</sup> Me dispongo a citar algunos ejemplos. Su primer largometraje en 35 mm filmado en el año 1983 y titulado *Los motivos de Berta* fue presentado en el Fórum de Cine Joven del Festival de Berlín. Esta película obtiene el Premio de Calidad concedido por el Ministerio de Cultura, entre otros premios. En 1990 rueda *Innisfree*, documental premiado con el Premi Ciutat de Barcelona 1991, entre otros galardones.

El Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales subvencionó en el año 1997 su tercer largometraje, *Tren de sombras*, en el que recuerda el mundo de las viejas películas familiares. Con este largometraje obtiene varios premios como los Méliès de Oro y de Plata otorgados por la Federación Europea de Festivales de Cine Fantástico. *En Construcción*, estrenada en 2001, fue un documental con el que obtuvo varios premios como el Premio Nacional de Cine, concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y Goya a la Mejor Película documental. En 2007 estrena *En la ciudad de Sylvia*, un drama con el que obtiene el Premio al Mejor Director de la Asociación de Cronistas del Espectáculo.

en Nyon o, más recientemente, en el año 2012 en Japón<sup>72</sup> y en el Centro Pompidou de París<sup>73</sup>.

\*\*\*\*\*

Escribían Deleuze y Guattari sobre cómo el libro no tiene objeto ni sujeto, cómo es algo hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades. ¿Cómo atribuirme estas páginas sin descuidar este trabajo de materias y relaciones? Años acumulados de diferentes velocidades, de nuevos segmentos, de líneas de fuga, de huidas hacia delante, de rupturas. Un libro es múltiple y todas esas velocidades diversas lo hacen ya inatribuible. Porque el campo de los agenciamientos propiciados lo he hecho desde mí cuando en realidad yo ya era varios y en total he acabado siendo muchos. Pero he conservado mi nombre para hacerme irreconocible e imperceptible no a mí mismo, sino a todo lo que me hace pensar. No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene importancia decirlo o no decirlo. Ya no soy yo mismo. Pero he reconocido a los míos: Natalia, Pablo, Gonzalo, Eguía, Ignacio(s), Javier, Tamara, Alba, Alberto, Gabriel, David, Rubén, Víctor, Marcos, Adolfo, Mozún, Yago, Eduardo, Miguel, Sergio, Virginia, Álvaro, Carmen, Gasca, Milena, Susana, Jonny, Vélez, Jordi, Calero, Marco, Nieves, Fernando, José Alberto, Araujo, M<sup>a</sup> José, Leo, Santiago, Montse, Elena, Analógicos, Raul, Kike, Verónica, Almudena, Charo, Leticia, Ángel, Mercedes, Blanca, Agustín, Luis, Jorge, Joel, mi hermana, mis padres, mi tía M<sup>a</sup> Carmen, mi tío Ángel, mi tía Felisa.

---

<sup>72</sup> Ciclo organizado Image Forum de Tokio por la distribuidora japonesa Mermaid Films, entre el 30 de junio y el 27 de julio de 2012. La película *Guest* fue presentada por el propio Guerin, como prolegómeno, en *El Instituto Cervantes* de Tokio.

<sup>73</sup> Esta retrospectiva comenzó el 7 de diciembre de 2012 y concluyó el 7 de enero de 2013. Estaba englobada dentro del ciclo *Cinéastes en correspondance Jonas Mekas/José Luis Guerin*, que englobaba las retrospectivas de ambos autores.





# *¿Qué es la imagen asediada?*

*Los símbolos que cada uno de nosotros lleva en sí mismo, y reencuentra de improviso en el mundo y los reconoce y su corazón se sobresalta, son nuestros auténticos recuerdos. Son también verdaderos y legítimos descubrimientos. Es necesario saber que no alcanzamos nunca a ver las cosas la primera vez, sino sólo en la segunda. Entonces las descubrimos y las recordamos.*

**Cesare Pavese<sup>74</sup>**

---

<sup>74</sup> Pavese, Cesare, “Stato di grazia... op.cit., p. 156.

Intentar una aproximación teórica a la obra del cineasta José Luis Guerin supone una extraña y fascinante oportunidad para una revisión de la historia del cine desde sus orígenes. En el trazo de su escritura, además, aparecen reflexiones colindantes con otras expresiones artísticas. Si hay una impronta clara en sus películas es el intento de interrogación sobre muchos de los conflictos que rodean al cine desde sus inicios. Quizás por este motivo su cine se resiste a ser controlado y reducido a un todo homogéneo y es entonces cuando, de la confrontación de sus planos, surge la posibilidad de que sus películas no sean estrictamente una búsqueda de soluciones totales sino modos de hacer y de afrontar los desafíos que un medio como el cine puede plantear. A partir de ahí aparecen las dificultades para teorizar de un modo unívoco un objeto de estudio, que en sí, como ha declarado el propio Guerin, presupone el enlace con posicionamientos antagónicos. Así, comentando el rodaje de *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1996) recuerda *Tabú*<sup>75</sup>, película del año 1931 dirigida por Flaherty y Murnau:

Cuando organicé mi película *Tren de sombras* la tenía de una manera lejana como una referencia importante, porque la película se mueve entre estos registros de la realidad y la mirada documental de un lado y la abstracción hacia el mundo de las sombras y de lo fantasmagórico, y en ese registro se sitúa el cine que a mi juicio es más germinativo en la actualidad, el que viene a cuestionar ese estatus de la realidad o de la puesta en escena del cine, esa encrucijada donde se encuentran tanto muchas películas de Kiarostami, como de Víctor Erice en España o incluso Pialat, Rohmer y Garrel de alguna manera en Francia, entre otros muchos. En esa tensión entre la puesta en escena y la realidad es donde encuentro las cosas más productivas en el cine actual.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> *Taboo: A Story of the South Seas*, F.W. Murnau y Robert Flaherty, 1931. De la colaboración entre Flaherty y Murnau surgió esta última obra del gran cineasta alemán.

<sup>76</sup> Cools, Christian, *Interview de José Luis Guerin par Christian Cools*, (1998). Realizada el 21 de marzo de 1998 en el XVIème Festival International du Film Fantastique, Thriller, de Science-Fiction de Bruxelles. Véase <http://archives.arte.tv/special/bxl/ftext/Guerin.htm>.

Recordemos ahora el argumento con el que el propio film *Tren de sombras* se presenta a sí mismo, mediante un cartel, al comienzo de la película.

La madrugada del 8 de noviembre de 1930, el abogado parisino M. Gérard Fleury salió en busca de la luz adecuada para completar una grabación paisajística en torno al lago de Le Thuit. Ese mismo día falleció en circunstancias aún hoy poco esclarecidas. Tres meses antes realizó una de sus modestas producciones familiares; la que accidentalmente sería su última película. Inadecuadamente conservada durante casi siete décadas, los efectos nocivos de la humedad la han extinguido casi irreversiblemente, imposibilitando su proyección. Partiendo de ciertos indicios suministrados por algunos fotogramas, hemos intentado rehacerla: la hemos filmado de nuevo. Atendiendo a criterios de máxima fidelidad, hemos recreado las circunstancias originales, reconstruyendo localizaciones, reproduciendo, escrupulosamente gestos, encuadres y movimientos.

He aquí expuesta, de manera diáfana, una de las constantes del propio director: el hecho de tomar como punto de partida el uso de otro material previo, que se conforma como base para la creación de la obra propia.

El acto de construcción sobre la idea de otro material que muta o desaparece es una tendencia que se refleja también en *En Construcción* (José Luis Guerin, 2001), película que tiene como tema la demolición de un bloque de viviendas y la posterior construcción sobre los restos de éste, de un nuevo edificio que cambia la configuración del barrio chino de Barcelona. *En Construcción* es una conjunción de diversos motivos cuya pauta es marcada por la materia bajo la que late otra mirada que pertenece a otros autores. La película muestra en su secuencia inaugural una bobina en blanco y negro del fotógrafo barcelonés Joan Colom (1959)<sup>77</sup>, en la que la cámara sigue a un joven y ebrio marinero

---

<sup>77</sup> *En Construcción* comienza presentando filmaciones pasadas del barrio chino de Barcelona. La panorámica que abre la película pertenece a la *Sin la sonrisa de Dios* (Julio Salvador, 1955). A continuación aparecen imágenes de gente en calles de este barrio. Estas imágenes fueron extraídas de *El alegre paralelo* (1960), de Enrique Ripoll y Freixes. Las imágenes del marinero deambulando por la Avinguda del Paral·lel pertenecen a la obra de Joan Colom (Barcelona, 1921), *Filmaciones en 3mm*, (1959).

americano en las inmediaciones del barrio chino de Barcelona<sup>78</sup>. De manera simétrica, en el último plano, rodado por el propio Guerin para su película, la cámara sigue y acompaña durante un paseo por el mismo barrio, a una pareja marginal que vivía en el edificio derruido<sup>79</sup>. En esta misma película, el encargado de la obra del edificio que se está construyendo, Juan López, cita el film *Tierra de faraones* (Howard Hawks, 1955), comparando la construcción de la pirámide mostrada en la película de Hawks, con el trabajo que se desempeña en el nuevo edificio. Pero lo que en principio pareciera una cita erudita dentro de la película, se convierte en realidad en *material* de trabajo puesto que, con posterioridad, coincidiendo con la casual emisión del título de Hawks en la televisión, la cámara registra, desde el patio, los televisores que sintonizan esta película.

Si retrocedemos once años y retomamos el argumento de *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990) comprendemos que el uso de materiales preexistentes es una constante en la obra de Guerin. *Innisfree* muestra, por ejemplo, el viaje del propio Guerin al pueblo irlandés donde el director John Ford rodó *El hombre tranquilo* (1952). El espectador asiste a una nueva filmación de las localizaciones de la película, del pueblo y sus habitantes. En el film de Guerin aparecen además planos de la propia película de John Ford. Incluso en el primer largometraje de José Luis Guerin, *Los motivos de Berta* (José Luis Guerin, 1983), este mismo carácter de rodaje en cuyo fondo habita otra imagen es algo a tener en cuenta, ya que la filmación transcurrió cerca de las mismas localizaciones de la película *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Más cerca en el tiempo, en la *Carta n°3* (José Luis Guerin, 2010)<sup>80</sup> dentro de la

---

<sup>78</sup> Véase *Secuencia 1* en el DVD-1 adjunto.

<sup>79</sup> Véase *Secuencia 2* en el DVD-1 adjunto.

<sup>80</sup> *Carta n° 3*, José Luis Guerin, 2010. Correspondencia entre José Luis Guerin y Jonas Mekas iniciada a finales de 2009 y concluida en 2011. Por iniciativa de Jordi Balló, ambos cineastas intercambiaron nueva cartas filmadas. Cinco pertenecen a Guerin y cuatro a Mekas, La numeración seguida para citar las cartas es continua, entre uno y nueve. No existe una numeración diferenciada por cineasta. La correspondencia se engloba en una propuesta de intercambio epistolar entre cineastas que durante más de dos años desfilaron por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Como germen de esta idea se encuentra la correspondencia filmada entre Víctor

correspondencia que el director establece con el cineasta lituano Jonas Mekas, la voz en off del propio Guerin, más próximo aquí a la esencia del cine directo y grabando cámara en mano el bosque nevado de Walden, alude explícitamente al hecho de cómo ese paisaje trae a su memoria imágenes de directores como Robert Flaherty, Roberto Rossellini, Jonas Mekas<sup>81</sup>, y reflexiones sobre un escritor como Henry David Thoreau<sup>82</sup>. Imágenes pasadas, por lo tanto, son invocadas en las propias imágenes de Guerin.

A través del hecho recurrente de la filmación encadenada a otra obra, del hacer un film tomando en consideración y como posible punto de partida el trabajo ajeno, nos colocamos de principio bajo una perspectiva que puede guiar el punto inicial de este estudio. André Bazin establecía dos tipos de cineasta, los que creen en la realidad y los que creen en la imagen. Si la obra del cineasta italiano Roberto Rossellini estaría ligado al primer tipo, aquellos que creen en la consistencia, fuerza de la realidad, a través del paradigma de *si las cosas están ahí, no hace falta manipularlas sino recogerlas*<sup>83</sup>, la contraposición estaría formada por los *cineastas de imagen* que tratan de abolir el magma indiferenciado de la realidad a través del uso de los materiales que componen la forma. En este terreno, donde se encuentran cineastas como Orson Welles y Jean-Luc Godard, podemos inscribir a José Luis Guerin. Autores para los que no resulta unívoca la afirmación de que la realidad funda la imagen, sino que, todo lo contrario, esta última puede ser, en su propia naturaleza, la que remite a la concepción de la propia realidad.

---

Erice y Abbas Kiarostami. El proyecto, expuesto en 2011, engloba la correspondencia de otras cuatro parejas de cineastas además de los aquí citados.

<sup>81</sup> Véase *Secuencia 3* en el DVD-1 adjunto.

<sup>82</sup> Henry David Thoreau (Concord (Massachusetts), 12 de julio de 1817 - 6 de mayo de 1862) fue un escritor, poeta y filósofo estadounidense, de tendencia trascendentalista y origen puritano, autor de *Walden* (1854) y *La desobediencia civil* (1849). Thoreau fue agrimensor, naturalista, conferenciante y fabricante de lápices. Además de uno de los padres fundadores de la literatura estadounidense, se le considera un pionero de la ecología y de la ética ambientalista.

<sup>83</sup> Tal afirmación acerca del cine de Roberto Rossellini es la que Jean-Luc Godard le otorga en el capítulo 3A de su magna obra *Histoire(s) du cinéma*. Véase la entrevista publicada en *Cahiers du Cinéma* nº 94, abril, 1959. En Rossellini, Roberto, *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 82.

Sobre esta concepción de la imagen que sostiene la noción de la realidad, Guerin encuentra un punto fundacional en su obra que tiñe de reversibilidad la relación imagen-realidad y que expresa un reenvío e intercambio entre los conceptos de documental y de ficción: diferenciación que muchas veces es establecida de manera vaga por algunos teóricos y que reclama una vigilancia atenta para delimitar cuestiones subyacentes a toda imagen cinematográfica. Esta tensión, que configura la imagen cinematográfica moderna, era expuesta de manera elocuente por el gran crítico cinematográfico André Bazin en el texto, ya clásico, *Ontología de la imagen fotográfica* (1945). Bazin escribe en estos términos sobre la creencia de una nueva psicología de la imagen nacida de la técnica, que diluía la concepción tradicional del objeto representado-representación:

La existencia del objeto fotográfico participa por el contrario de la existencia del modelo como una huella digital. Por ello se une realmente a la creación natural en lugar de sustituirla por otra distinta.<sup>84</sup>

El complejo texto de Bazin se configuraba bajo la creencia de que entre el objeto representado y su representación sólo se interponía otro objeto, que por eso, recibía el nombre de *objetivo*. Bazin explica, bajo el postulado de la difuminación entre lo imaginario y lo real, que *toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen*<sup>85</sup>. Esta sentencia puede convertirse en un punto de partida para el análisis de la filmografía de José Luis Guerin. Los materiales ajenos y anteriores hacen que la nueva filmación de Guerin desarrolle un diálogo particular con los espacios, ya que guardan, como fondo latente, unas imágenes que actúan como presencias lejanas en el tiempo. Imágenes,

---

<sup>84</sup> Bazin, André, "Ontología de la imagen fotográfica", (1945). En *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp 2008, pp. 29-30.

<sup>85</sup> *El surrealismo lo había intuido cuando utilizó la gelatina de la placa sensible para engendrar su tetralogía plástica. Y es que para el surrealismo el fin estético es inseparable de la eficiencia mecánica de la imagen sobre nuestro espíritu. La distinción lógica entre lo imaginario y lo real tiende a desaparecer. Toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen. Ibid., p. 30.*

pues, que se vuelcan como memoria reminiscente sobre las localizaciones durante la nueva filmación. De modo complementario a esta tendencia, en *Innisfree* y *Tren de sombras*, esas imágenes antiguas y pertenecientes a otras miradas, son utilizadas por la moviola como objetos con los que ejecutar una alquimia en la que deviene el alumbramiento de una obra nueva.

### ***Por dónde empezar: manchas y arte funerario***

José Luis Guerin pertenece a un tipo de cineasta que deja claro sus postulados desde los compases iniciales de la mayoría de sus obras, como sucede en *Tren de sombras*, *Innisfree* o *Guest* (José Luis Guerin, 2010). Un procedimiento que encontramos en otros autores, como John Ford en *Centauros del desierto* (1956), cuyos doce primeros planos contienen el conjunto de elementos narrativos que van a desarrollarse en la película. Es también, un recurso en el primer capítulo de *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988)<sup>86</sup>, donde Godard establece un claro punto de partida mediante su propia voz que evoca, mientras un sonido de máquina de escribir ocupa la banda sonora, la ausencia de grandes maestros de la historia del cine ya difuntos. Alusión al propósito de historiar el cine a través de una escritura puramente cinematográfica.

En este sentido, la apertura de *Innisfree* toma como punto de partida las imágenes de la derruida casa de los O'Feeney -la familia de John Ford. Dos personas recuerdan la antigua disposición de esta casa en ruinas. Después, la banda sonora es tomada por una voz en off que informa de que la familia de Ford probablemente era de origen granjero, y de que en Irlanda las propiedades eran dejadas a un solo hijo, teniendo el resto que emigrar. A continuación plano de una mujer encendiendo la chimenea de una casa<sup>87</sup>. Corte a Lord Killanin<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> *Histoire(s) du cinéma*. 1A - Toutes les histories, Jean-Luc Godard, 1988.

<sup>87</sup> Anotar que este gesto tiene una correspondencia con una secuencia de la película de Ford, en la que John Wayne entra en su hogar y repara en que alguien ha encendido la chimenea. Esa chimenea ha sido encendida por Mary Kate, -interpretada por Maureen O'hara-, que permanece escondida en el interior de la casa y es descubierta por John Wayne al poco tiempo.



evocando la correspondencia que mantuvo con John Ford para preparar la producción de *El hombre tranquilo*. Se produce la superposición de la firma del director, que continúa sobre un plano en movimiento sobre las vías del tren aparecido mediante un fundido encadenado.



Imagen 2.1: *Innisfree*

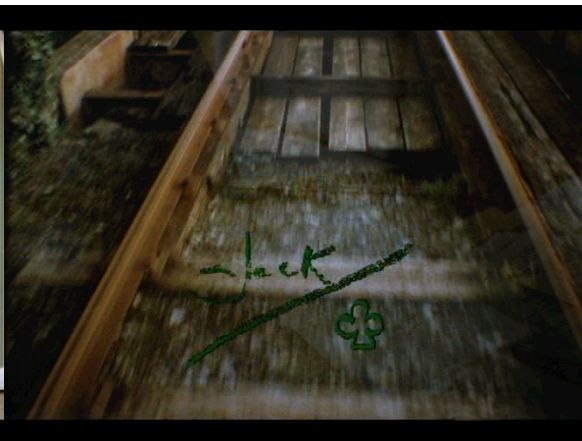


Imagen 2.2: *Innisfree*

La banda sonora prosigue con la lectura de una carta de Ford: en ella informa de su deseo de rodar en verano en Irlanda. Imágenes de la estación de Castletown. Mientras aparecen los diferentes planos de la estación, la banda sonora es tomada del sonido de la película de Ford. Suena la voz en off introductoria del film de Ford y los diálogos de la secuencia en la que Sean Thornton –John Wayne- a esa estación. Tras un fundido a negro se anuncia *Innisfree* e inmediatamente, sobre otro plano de paisaje, un subtítulo sitúa la acción: *cosas oídas en Innisfree entre el 5 de septiembre y el 10 de octubre de*

---

<sup>88</sup> Michael Morris, 3º Barón Killanin, (30 de julio, 1914 – 25 de abril, 1999) fue un periodista irlandés, autor, oficial de deportes, el sexto presidente del Comité Olímpico Internacional. Sucedió a su tío como Barón Killanin en la Nobleza del Reino Unido en 1927, que le permitió sentarse en la Cámara de los Lores como Lord Killanin al cumplir los 21 años de edad. Nació en Londres, hijo de Teniente-coronel George Morris y Dora Wesley Hall. Su padre fue asesinado en acción cerca de Villers-Cotterêts, Francia, el 1 de septiembre de 1914 mientras estaba al mando de las Guardias Irlandesas. Fue un miembro de las catorce familias que componen las tribus de Galway. Fue educado en el Colegio Eton, en La Sorbona de París y en el Magdalene College, Cambridge donde fue Presidente del reconocido club dramático Footlights. A mediados de la década de 1930, comenzó su carrera como periodista. Incursionó en la industria cinematográfica, colaborando con su amigo de toda la vida, John Ford, en *El hombre tranquilo*. También produjo películas, incluyendo *The Playboy of the Western World* y *The Rising of the Moon*. Killanin mostró a Guerin las localizaciones de *El hombre tranquilo*, los restos del cottage original de la familia de Ford, su correspondencia con Ford, los pasos de la producción de *El hombre tranquilo*.

1988<sup>89</sup>. Con pocas imágenes divisibles en tres grupos –el cottage en ruinas, la intervención de Lord Killanin y la estación de Castletown en que la que Ford narra la llegada de Sean Thornton-, se anuncian los temas y senderos narrativos de la que es la película más poliédrica de Guerin. Por tanto, nos encontramos casi simultáneamente con los primeros años de la vida de John Ford, la evocación de la génesis de *El hombre tranquilo* que, precisamente, trata de un personaje obsesionado por reconstruir el hogar perdido y, por último, se inicia el rastreo de las huellas de su rodaje. Quiero además recalcar que *Innisfree* es un título que hace referencia al nombre del pueblo donde sucede la película de Ford, y a un poema de Yeats, *La isla en el lago de Innisfree* (1890), acerca de la nostalgia por la tierra<sup>90</sup>. Se hace, por tanto, evidente la tendencia de Guerin a forjar una exploración del espacio sumamente ligada a expresiones culturales previas.

Esta capacidad de crear agrupamientos significantes aparece también en la segunda secuencia de *Tren de sombras*, en lo que parece una plasmación visual de la introducción en forma de texto escrito que abre esta película y que cité en el inicio del capítulo. A continuación de los créditos iniciales, dos planos intercalados por cortes a negro, nos muestran dos imágenes de los miembros de una familia burguesa. En la primera aparece un primer plano de M. Fleury extraído de su propia película familiar; en la segunda, Fleury con mirada ausente, cogido del brazo de una mujer. Se asemejan a una proyección de fotos fijas realizada por un cinematógrafo<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Véase *Secuencia 4* en el DVD-1 adjunto.

<sup>90</sup> Este poema se encuentra en el *Anexo 3* de esta tesis doctoral.

<sup>91</sup> José Luis Guerin utilizaría la proyección de la fotografía de un modo explícito en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, (2007) y en la exposición para la Bienal de Venecia de 2007, *Las mujeres que no conocemos*.



**Imagen 2.3:** *Tren de sombras*

**Imagen 2.4:** *Tren de sombras*

A continuación, tras un corte a negro, se muestra una foto de Fleury en las cercanías de un lago con una cámara de cine. Un fundido encadenado nos conduce a un plano del interior de la casa en donde se encuentra colocada esa fotografía.



**Imagen 2.5:** *Tren de sombras*

**Imagen 2.6:** *Tren de sombras*

La filmación de Guerin de esta casa donde sucedió la película familiar de M. Fleury comienza silenciosa. Tras un fundido encadenado se introduce otra foto en blanco y negro de Fleury con sus manos sobre un trípode. Sobre esta foto comienza a encabalgarse el sonido del siguiente plano, que aparece mediante un fundido encadenado. En esta imagen en color y con movimiento, Fleury figura filmando. Mediante un fundido encadenado que conduce a un plano idéntico

pero con otra luz, la figura de Fleury, finalmente, desaparece. Esta última parte de la secuencia es una fabulación de la desaparición de M. Fleury a la que la cartela introductoria de *Tren de sombras* aludía.



**Imagen 2.7:** *Tren de sombras*

**Imagen 2.8:** *Tren de sombras*

¿Qué esconde el montaje de esta secuencia? En primer término, una propuesta que moviliza y agita una mirada, es decir, una percepción de una percepción previa. En ella, se produce una indización del espacio y de las imágenes que lo pueblan, en lo que es un avance de lo que serán las siguientes secuencias: un visionado de la película de Fleury encontrada y una refilmación posterior de los espacios de la casa: como si esos espacios contuviesen las huellas de esos seres vistos en la película de Fleury. Imágenes, las de Guerin, asediadas por la filmación antigua de Fleury.

Pero, ¿qué punto de unión podemos encontrar entre esas fotografías aparecidas al principio de *Tren de sombras* y una mirada cinematográfica? Como recurrencia gueriniana se puede tildar esa tendencia a exponer álbumes fotográficos bajo la forma de exposición subordinada a un continuo cinematográfico. A ello remiten también la película *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007), realizado con imágenes fijas, y la exposición

fotosecuencial *Las mujeres que no conocemos* (José Luis Guerin, 2007)<sup>92</sup>, que representó a España en la 52ª edición de la Bienal de Venecia dentro del proyecto *Paradiso Spezzato-Paraíso*.

Para entender el alcance de esta tendencia, que vincula la fotografía con una mirada cinematográfica, me gustaría remitir a un texto del cineasta Víctor Erice, titulado *Los muertos* (2002). En esas líneas el director vasco vincula *Tren de sombras* y *En Construcción* a través de la relación entre el cine y los muertos que André Bazin intuyó y a partir de la cual describió a la práctica fotográfica como un arte funerario. Víctor Erice reflexiona en *Los muertos* sobre cómo el cine de Guerin se establece como *una herida abierta en el cuerpo de la ficción, a través de la cual fluye la Historia*<sup>93</sup>. En esa herida se encontrarían los seres del pasado filmados, embalsamados por el cinematógrafo: una especie de fantasmas del pasado que el cineasta interroga. Como decía anteriormente, la utopía de la aparición de un tiempo embalsamado es también el eje central del texto, citado en el artículo de Erice, *Ontología de la imagen* de Bazin, donde se describe admirablemente cómo la foto nos devuelve el objeto mismo preservado del paso del tiempo.

De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible, porque la fotografía no crea –

---

<sup>92</sup> *Paradiso Spezzato-Paraíso Fragmentado* fue el proyecto expositivo ideado por el comisario Alberto Ruiz de Samaniego, que representó a España en la Bienal de Venecia que tuvo lugar entre el 10 de junio al 21 de noviembre de 2007. El proyecto fue comisariado por Samaniego, crítico y teórico del arte, que reunió a cuatro artistas de trayectorias, edades y ámbitos creativos muy diversos, que representarían una interdisciplinariedad ordenada de acuerdo a un proyecto común. *Paradiso Spezzato- Paraíso Fragmentado* se forjó a partir de dos ejes conceptuales: la idea de la positiva hibridación de las prácticas artísticas contemporáneas y la idiosincrasia simbólica de la misma ciudad a través de la re-lectura de referentes fundamentales de la cultura moderna, como Ezra Pound, Friedrich Nietzsche y Marcel Proust. Consúltase la publicación de la *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo*.

[http://www.aecid.es/es/noticias/Notas\\_antiguas/00\\_00\\_01\\_El\\_proyecto\\_Paradiso\\_95.html](http://www.aecid.es/es/noticias/Notas_antiguas/00_00_01_El_proyecto_Paradiso_95.html).

<sup>93</sup> Erice, Víctor, “Los muertos”. En *Revista Letras de cine*, nº6, (2002), p. 51.



como el arte- la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción.<sup>94</sup>

El propio Guerin comenta en una entrevista cómo fue a través de Víctor Erice como descubrió en *Innisfree* una tendencia de la que no era hasta ese momento consciente, que trataba *de una progresión en esa ilusión por recuperar a los muertos mostrando, las ausencias, las ruinas, y que después evoluciona hacia fotos*<sup>95</sup>. Si Guerin en *Innisfree* encuentra modelos que encarnen las figuras míticas de *El hombre tranquilo* -estoy pensando en las secuencias protagonizadas por una chica pelirroja, retratada como si se tratase del personaje de Mary Kate reaparecido como un auténtico espectro en el pueblo del rodaje décadas después<sup>96</sup>- y, por otra parte, comienza *Tren de sombras* escudriñando una mirada previa donde gravitan los fantasmas del pasado, ¿no es posible pensar en una mirada-registro mecánico del espacio del presente que consuma el misterio del cine mientras embalsama la imagen de la película de Ford a través del propio cine?<sup>97</sup>

Las imbricaciones de esta mirada funeraria y embalsamadora aparecen de una manera escurridiza y fugaz en muchos aspectos de las propuestas de Guerin. Me gustaría detenerme sobre un síntoma aparecido en diferentes obras de Guerin y que en mi opinión está en conexión con esta visualidad fúnebre que he venido describiendo. En ciertos planos o secuencias de Guerin aparece una evidente pérdida de la figuración de la imagen que desemboca en planos abstractos. Así, por ejemplo, en *Guest* encontramos una estructura circular alrededor de esa tendencia. Su breve secuencia inicial muestra diversos cortes de la luna grabada cámara en mano. Se trata de planos de un contrastadísimo blanco y negro y al borde de la pérdida de figuración, ya que los árboles que pasan a toda velocidad –denotando que la grabación es efectuada desde un

---

<sup>94</sup> Bazin, André, “Ontología de la imagen... op.cit., pp. 28-29.

<sup>95</sup> Arroba, Álvaro, “Conversación con José Luis Guerin”. En *Letras de cine*, nº 6, (2002), p. 72.

<sup>96</sup> Este aspecto es analizado en el capítulo de esta tesis doctoral *Los personajes universales*.

<sup>97</sup> Este aspecto es analizado en el capítulo de esta tesis doctoral *La fabulación del pasado*.

medio de transporte- borran prácticamente la legibilidad de los motivos dados a ver.

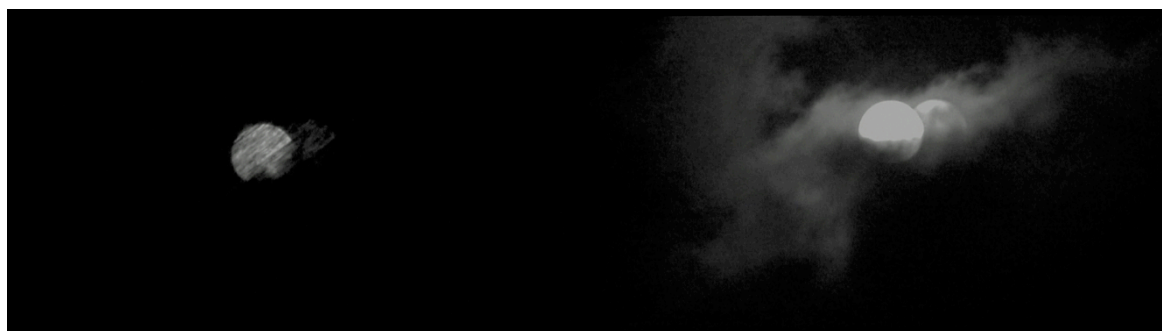


Imagen 2.9: *Guest*

Imagen 2.10: *Guest*

*Guest* termina con un plano de Venecia vista por la ventana de una habitación. En este dilatado plano, la creciente lluvia va desdibujando el paisaje hasta borrar cualquier rasgo legible. Toma única en la que se atestigua una acumulación creciente de materia, como podemos ver también en *En Construcción*, en una secuencia donde Guerin registra hormigón derramándose. Por corte aparece inmediatamente el hormigón acumulándose sobre el suelo. Otro corte posterior remitía, bajo un encuadre similar, a la creciente acumulación del hormigón deteniéndose lentamente<sup>98</sup>. Una tendencia a interrogar las acumulaciones de la materia que recuerda los procedimientos que el crítico Serge Daney estudió en los grandes cineastas soviéticos:

En Europa, incluso en la URSS, algunos se permiten el lujo de interrogar el movimiento según su otra vertiente: cámara lenta y discontinuo. Paradjanov, Tarkovski (pero antes Eisenstein, Dovzhenko o Barnett) ven cómo la materia se acumula y se atasca y cómo se hace en cámara lenta una geología de elementos, basuras y tesoros. Ellos hacen el cine desde la vertiente soviética, ese imperio inmóvil.<sup>99</sup>

---

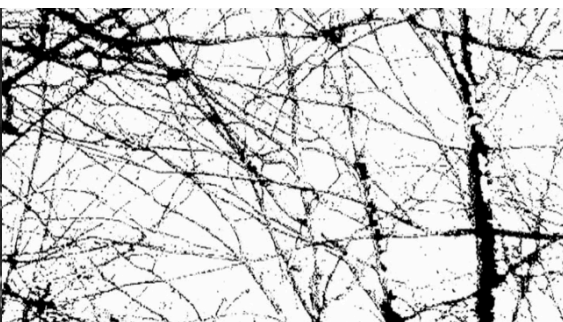
<sup>98</sup> Véase *Secuencia 5* en el DVD-1 adjunto.

<sup>99</sup> Daney, Serge, “Sayat Nova/Cvet granata – Sergej Paradzanov”. En *Ciné Journal*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 1999, p. 76. Aparecido originalmente en *Libération*, el 29 de enero de 1982.

Una proyección en la segunda sala de la exposición *La dama de Corinto* (José Luis Guerin, 2010)<sup>100</sup> retrataba el paso de la materia a la abstracción. Planos en blanco y negro de las vías de un tren tomados desde un vagón. Corte a lo que parecían ramas de árbol pero que, bajo el acusado contraste del blanco y negro y el plano tan cerrado utilizado, apenas se podían adivinar. Posteriormente, corte a pantalla en blanco llena de manchas negras moviéndose aleatoriamente.



**Imagen 2.11:** *La dama de Corinto*



**Imagen 2.12:** *La dama de Corinto*

Retornar ahora a *Tren de sombras* permite reparar en algo que se puede escapar fácilmente al análisis. El primer plano de la película enseña manchas blancas en movimiento con forma de cuadrados y líneas verticales. El segundo plano muestra imágenes en blanco y negro, apenas visibles, como si la película estuviese carcomida por las manchas y el deterioro. Muestra pues de una descomposición, de una corrupción del soporte propiciada por el paso del tiempo sobre la película encontrada. Como si las imágenes, tal y como nos ha enseñado Barthes, tuviesen vida. Lo que evidencian las manchas del tiempo en *Tren de sombras* y las manchas sobre el blanco en *La dama de Corinto* es la

<sup>100</sup> Exposición para el Museo Esteban Vicente de Segovia bajo el encargo de Ana Martínez de Aguilar. El título de la exposición estaba inspirado en Plinio el Viejo, quien en el libro XXXV de su *Historia Natural* situaba como posible lugar de origen de la pintura Corinto, cuando una joven, ante la inminente partida de su amado, decidió trazar el contorno de su sombra proyectada en la pared bajo la luz de una lucerna. La exposición fue inaugurada el 15 de diciembre de 2010 y estuvo expuesta hasta el 28 de agosto de 2011. La exposición se componía de tres salas. En la primera se proyectaba *Dos cartas a Ana*, formado por dos piezas en las que Guerin dialogaba sobre la naturaleza de su encargo, los posibles vínculos de cine y pintura y fabulaba la historia narrada por Plinio. La segunda sala eran múltiples proyecciones, casi todas fotosecuenciales, sobre la sombra como vínculo entre cine y pintura. Muchas secuencias eran fotosecuencias extraídas de los materiales de las cartas. En la tercera sala Guerin retomaba muchos materiales de la exposición previa, *Las mujeres que no conocemos* (Bienal Venecia, 10 de junio al 21 de noviembre de 2007), creando fotosecuencias de paseantes observando pinturas. Este último dispositivo es estudiado en el capítulo *Museo y tiempo* de este trabajo.



necesidad del soporte para las imágenes en su doble vertiente: emulsión y proyección. Pero, además, las manchas acercan el cine a la experiencia de la vanguardia. ¿Qué son estas manchas sino la expresión de una nueva mirada múltiple del cine? Una mirada que la pintura solo estaba en situación de anunciar pues su cumplimiento exigía la utilización de otro medio, el cine. Un ejemplo en este sentido nos lo proporcionan las impresiones que tuvo Vertov durante el rodaje de *El hombre de la cámara* de 1929, un año antes de la desaparición del señor Fleury evocada en *Tren de sombras*. Vertov había visitado el gabinete de arte contemporáneo del museo de Hannover y escribía emocionado a El Lissitzky acerca de lo contemplado: *he visto tu sala y he pasado mucho tiempo sentado en ella, mirando y tocando*<sup>101</sup>. Lo que Vertov vio en esa sala y tanto le impactó no fue precisamente las pinturas sino las paredes con un fondo óptico inestable de listones verticales, sobre los que se colgaban los cuadros, cambiando de continuo según el movimiento del visitante, del blanco al gris y después al negro. Allí fue donde Vertov concibió las primeras imágenes de *El hombre de la cámara*. Paredes que hablaban de una mirada dislocada ante un espacio que ya no se mostraba transitivo, que expulsaba la mirada humana según Vertov. La impresión de un arte destinado a mostrar aquello que se vislumbra en el umbral de la muerte aparecía también en las manchas en movimiento de un teatro que casi perseguía la puesta en escena cinematográfica. Estoy pensando en *El constructor del mundo* de Bruno Taut, creado en el año 1919, de la que éste escribe:

La ilusión como imitación de la naturaleza puede quedar completamente suprimida. Es suficiente con el juego de formas y colores que aparecen y se desvanecen, embebidos por el torrente de notas musicales.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Citado en Replinger, Mercedes, “Sombra deslumbrante y luminosa en noche cerrada”. En *Antaria*. “La línea de sombra”, Murcia, nº 2, (2005), p. 120.

<sup>102</sup> Taut, Bruno. “El constructor del mundo”, (1919). En *Escritos. 1919-1920*, Madrid, El croquis, 1997, p. 229.

Formas y colores que aparecerían en esta obra como una transformación continua y uniforme cercana a la imagen cinematográfica en la sucesión de los dibujos que componían la obra. En este sentido, Mercedes Replinger, apunta:

Una placenta para desarrollar una historia en veintinueve dibujos que casi estoy tentada en nombrar como fotogramas donde asistimos, después de que se abre y se cierra el telón, a la destrucción y creación de un mundo que, según las precisas instrucciones del arquitecto, debe flotar envuelto en una luz dorada: sin suelo, sin techo, sin paredes. Nada sujeta este mundo, definitivamente, sin la presencia del hombre.<sup>103</sup>

Posible es la vinculación entre esas manchas mostradas dentro de una escritura que desarrolla la práctica del cine como arte funerario y las opiniones de Bruno Taut acerca de las formas en continuo cambio como modo por el que el arte intenta desarrollar lo que surge tras el umbral de la muerte<sup>104</sup>. Las manchas que proclaman la corruptibilidad del tiempo sobre una materia que pretende embalsamar un tiempo ya extinto, sugieren una nueva mirada moderna que, por otra parte, ya estaba presente en Charles Baudelaire. Vincular la nueva mirada moderna de Baudelaire con la percepción inaugurada por la fotografía que éste, paradójicamente, tanto aborrecía, es uno de los muchos hallazgos de Walter Benjamin para la comprensión de los nuevos *modos de ver* en la modernidad. La mirada baudeleriana no camufla ya la muerte, la continua, por así decir, la prolonga de manera mimética.

A Hugo le es ajena la capacidad de entumecimiento que, si el concepto biológico se manifiesta admisible, se manifiesta en la poesía de Baudelaire como una especie de mimesis de la muerte.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Replinger, Mercedes. “Sombra deslumbrante y luminosa en noche... op.cit., p. 131.

<sup>104</sup> *¡Ay del arte que quiera proyectar lo instintivo, lo efímero del ser humano en el cielo estrellado! Toda forma sigue siendo no obstante, demasiado humana, y un perderse por completo... desgraciadamente... no existe. El arte aspira a ser una reproducción de la muerte, pretende fijar el límite en el que el obligado interés por las cosas terrenales se desvanece al contemplar lo que surge tras el umbral de la muerte.* Taut, Bruno. “El constructor del mundo... op.cit., p. 230.

<sup>105</sup> Benjamin, Walter, “El París del segundo imperio en Baudelaire”, (1940). En *Poesía y capitalismo*, 1997, p. 102. Baudelaire se enfrentaba con aquellos que creían ver en la fotografía un nuevo arte capaz de reproducir

Una mirada tatuada de muerte que recorre la fotografía y eclosiona, definitivamente, en el cinematógrafo.

### ***Trenes y retratos***

La insistencia del motivo funerario conduce a preguntarse por el título, *Tren de sombras*, que hace referencia a un texto de vital importancia: *El reino de las sombras* (1896), escrito por el apóstol del naturalismo literario, Máximo Gorki. De nuevo nos hallamos frente a la aparición de una referencia a la historia del cine en la propia obra de Guérin. En ese texto el escritor describe su experiencia ante el cinematógrafo de los Lumière en el café de Nijni Novgorod en 1896, durante la proyección del film *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Auguste Lumière y Louis Lumière, 1895).

La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas –la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire, están imbuidas allí en un gris monótono. Rayos grises del sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises, y en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso. (...) Y en medio de todo, un silencio extraño, sin que se escuche el rumor de las ruedas, el sonido de los pasos o de las voces. Nada. Ni una sola nota de esa confusa sintonía que acompaña siempre los movimientos de las personas.<sup>106</sup>

Frente al lugar común frecuentado por las lecturas cinematográficas acerca de las primeras proyecciones, que resaltan a un público incapaz de discernir el

---

de un modo exacto la naturaleza. *A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol.* Y sin embargo, a pesar de su crítica a ciertas creencias acerca del uso de la fotografía, Baudelaire reconoce en el mismo escrito, unas líneas después, la capacidad de la fotografía para rescatar de la contingencia temporal. *Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria, se le agradecerá y aplaudirá.* Baudelaire, Charles, “El público moderno y la fotografía”, (1859). En *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 2005, pp. 229-233.

<sup>106</sup> Gorki, Máximo, “El reino de las sombras”, (1896). En *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1981, pp. 17-18.

aspecto ilusorio y fantasmagórico de esas imágenes en movimiento, Gorki nos describe la abrumadora sensación de antinaturalidad de esas imágenes, muy lejanas para el escritor, de suponer una irrupción de la realidad en movimiento a través de la pantalla. Las palabras de Gorki *no es la vida sino su sombra*, otorgan al cinematógrafo un carácter derivativo, de copia de la realidad, que reduce el ser a una apariencia sin semejanza. Sin color y sin sonido.

El texto de Gorki es retomado en *Guest*, película filmada a modo de diario en el que los intertítulos acotan las fechas del viaje. *Guest* narra los diferentes desplazamientos realizados por festivales del mundo del propio Guerin presentando *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007). *Guest* comienza en Venecia en el año 2007, donde José Luis Guerin exhibe por primera vez *En la ciudad de Sylvia*, y termina en el mismo festival justo un año después, cuando acude como miembro del jurado. En la visita que realiza Guerin al festival de Lima, graba a un presentador leyendo el texto de Gorki *El reino de las sombras*. Esta manera de explicitar los orígenes del cine a través de la sombra como presencia espectral, es una de las constantes de la escritura del director. El relevo entre la presencia de los seres visionados en la realidad o en una película y la posterior ausencia mostrada en el espacio es un rasgo esencial en sus películas<sup>107</sup>, que muestran un tiempo momificado e indagan en la propia naturaleza del cine como proyección fantasmal.

Me interesa rescatar ese lado del cine, su naturaleza espectral – que era una de las cosas que los espectadores al descubrir el cine en 1895, destacaban como uno de sus aspectos más fuertes-, esa cosa de fantasmas, de sombras que poblaban la pantalla, de presencias que son simultáneamente ausencias.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Este aspecto es analizado en el capítulo de esta tesis doctoral *El ritmo, la ausencia, la presencia*.

<sup>108</sup> “Entrevista con el vampiro. Platicando con José Luis Guerin”. En *Letras de cine*, n° 1, mayo, (1998), p. 34.

La alusión al texto de Gorki y a la figura del tren, aparecida tanto en *Innisfree* como en una secuencia de la película encontrada de Fleury<sup>109</sup>, y algún sonido introducido por Guerin en *Tren de sombras* evocando al ferrocarril<sup>110</sup>, sitúan al cineasta en el punto de esa encrucijada que es en realidad el origen del cine. El ferrocarril hace referencia a una ideología mecanicista que observó en la fotografía y el cinematógrafo una ciencia aplicada. Era el mismo Baudelaire quien deseaba que la fotografía fuese una *criada* de las ciencias y las artes. Tal concepción científica parecía desterrar a la fotografía de la exploración de lo impalpable y lo imaginario.

Llegado a este punto del capítulo parece quedar clara la tendencia de Guerin a incluir numerosas referencias cinematográficas en su propia obra, configurando un insólito diálogo en torno al cinematógrafo. Y he de precisar aquí la riqueza y amplitud de estas referencias, porque si bien es cierto que Guerin cita insistentemente la figura del ferrocarril como imagen fundacional del cine, aludiendo a un planteamiento mecanicista que circunscribe al cine como una ciencia aplicada, a su vez Guerin vincula, a través del texto de Gorki ya mencionado, el cine con la captación de la espectralidad, es decir, de ese retrato de lo impalpable que Baudelaire no veía posible en la fotografía.

En este sentido la historia del cine, tal y como ha escrito Raymond Bellour en su excepcional libro *El cuerpo del cine* (2009), se debe visionar como una encrucijada en la que la entidad *tren-cine* ha surgido no sólo de una equivalencia entre máquinas, sino como modo de enunciar los efectos de inducción hipnótica consumados por el cine: viaje inmóvil que ofrece una contemplación de la vida

---

<sup>109</sup> Al final de la película familiar que M. Fleury rodó aparece una excursión al campo. Allí compone un bello efecto de figuras, a contraluz, sobre un horizonte blanco, recordando el cine de Lotte Reiniger. También hay un emotivo, metafórico y significativo saludo a un tren que pasaba cerca de donde se encontraba la familia, en un momento de su excursión

<sup>110</sup> Tras ver la película encontrada y filmar la casa de Fleury de día y de noche, la mirada de Guerin se detiene en una moviola que interroga esa película, repitiendo fragmentos, ampliando planos. Un plano que ya vimos anteriormente: interior del coche familiar, la carretera se va abriendo paso entre árboles. Pero ésta vez algo es distinto, escuchamos casi imperceptiblemente el sonido de un tren. Ese sonido, puesto por el cineasta Guerin, rompe el mutismo del cinematógrafo que sentía Gorki. Confidencia íntima, susurrada e invisible, acerca del fantasma del cine. Un recuerdo al origen, un eco al proyector disfrazado de sonido de tren.

y a su vez, de su dimensión sobrenatural. Porque la mirada del cine, continua algo iniciado por la fotografía: expone un rastreo de la vida espectral. Honoré de Balzac describió brillantemente en *El primo Pons* (1847) este fenómeno, estableciendo analogías entre ciencias ocultas y fotografía:

Así, al igual que los cuerpos se proyectan realmente en la atmósfera dejando que permanezca en ella ese espectro captado por el daguerrotipo que este detiene al pasar, del mismo modo, las ideas, creaciones reales y activas, se imprimen en lo que es necesario llamar la atmósfera del mundo espiritual, producen en ella ciertos efectos, viven espectralmente en ella (pues es necesario forjar palabras para expresar fenómenos innominados) y a partir de entonces algunas criaturas de facultades excepcionales pueden percibir perfectamente esas formas y esas huellas de ideas.<sup>111</sup>

El cine consume aún más este rastreo de la vida espectral iniciado por la fotografía, pues cada segundo ofrecido en dicho viaje inmóvil está formado por veinticuatro fotografías en sucesión, estando la ilusión de movimiento garantizada por el espectador de la película, que hace de guardián ilusionista, ya que invisibiliza o eliptiza con su mirada la sucesión de imágenes fijas, de pequeñas espectralidades de pasado arrancadas a la vida, que parecen fluir de nuevo durante la proyección. Esta *evidencia fehaciente de lo fotográfico sumergido en el film*<sup>112</sup>, que articula la génesis y el desarrollo de la historia del cine, es mostrada por Guérin cuando desmonta las imágenes, interrumpiendo el movimiento y creando retratos expuestos como fotografías, tal y como analizo en el capítulo *Museo y tiempo*<sup>113</sup> de esta tesis doctoral.

Por lo tanto bajo la equivalencia mecanicista *tren-cine* subyace, sin oponerse, una dimensión que contempla la captación de lo impalpable y

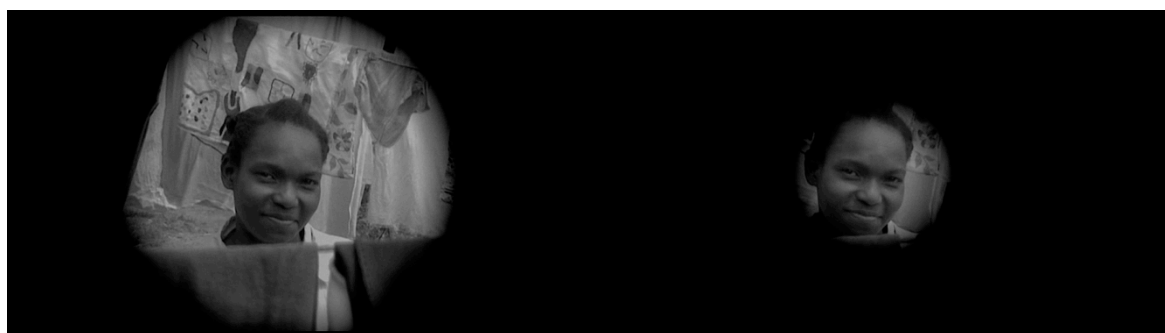
---

<sup>111</sup> De Balzac, Honoré, *Le cousin Pons*, (1847), Bibliothèque Larousse, Paris, p. 101.

<sup>112</sup> Bellour, Raymond, *Entre imágenes*, (2002), Buenos Aires, Colihue, 2009, p. 118.

<sup>113</sup> Como describía en la introducción de este trabajo, este capítulo y el siguiente, *Un bricoleur manierista*, son los polos principales sobre los que gravita, permitiéndola desarrollarse, esta tesis doctoral. Por ello en estos capítulos se enuncian conceptos, como éste diálogo entre cine y fotografía, que se desarrollan en otros capítulos. En este caso este concepto al que aludo aquí se desarrolla en *El ritmo, la ausencia, la presencia; La memoria que mira; Museo y tiempo*.

fantasmático: se trata del retrato de los seres abstraídos de su materia evidente, es decir, con el propio fantasma que les acompaña<sup>114</sup>. Por ello creo necesario vincular esas referencias que aluden al cine como continuador de ese legado mecanicista del siglo XIX con la tendencia de Guerin de crear, además, bellos primeros planos, retratos en ocasiones expuestos bajo el formato de un diario filmado. Expongo como ejemplo de ese arte del retrato que remite al origen del cine Guerin a la imagen de una chica de Cali a la que Guerin expone su deseo de retratar en *Guest*. De pronto, el rostro de la chica mira a cámara. Guerin muestra ese gesto revelador a través de una máscara circular, deudora del cine mudo, que va acotando progresivamente el rostro. Cuando ella sonríe, la imagen se ralentiza puntuando de manera aún más notoria ese gesto.



**Imagen 2.13:** *Guest*

**Imagen 2.14:** *Guest*

Arte del retrato es también la hermosa filmación denominada *Mujer esperando un tranvía* (José Luis Guerin, 2008)<sup>115</sup>, en la que el cineasta graba a la actriz Pilar López de Ayala, hasta obtener un gesto que es repetido por el montaje. Cine como arte de fijar un rostro y un gesto.

<sup>114</sup> Este aspecto alcanza una voz singular en el epígrafe *Esto me mira* dentro del capítulo *La memoria que mira* de esta tesis doctoral. Me parecen muy interesantes las reflexiones sobre este fenómeno de la mirada realizadas por Agamben en la tercera parte de su libro *Estancias. El proceso cognoscitivo está concebido aquí como una especulación en sentido estricto, un reflejarse de fantasmas de espejo en espejo; espejo y agua son los ojos y el sentido, que reflejan la forma del objeto, pero especulación es también la fantasía, que "imagina" los fantasmas en ausencia de objeto. Y conocer es inclinarse sobre un espejo donde el mundo se refleja, un espiar imágenes reverberadas de esfera en esfera*. Agamben, Giorgio, *Estancias*, (1977), Valencia, Pre-Textos, 1995, pp. 146-147.

<sup>115</sup> Película corta de tres minutos de duración entregada como extra en un DVD recopilatorio de la obra de José Luis Guerin, editado en el año 2008 por Versus Entertainment.

El arte cinematográfico ha sido denominado por Louis Delluc: fotogenia. La expresión es feliz, retengámosla. ¿Qué es la fotogenia? Yo denominaría fotogénico a cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica. Y todo aspecto que no resulta revalorizado por la reproducción cinematográfica, no es fotogénico, no forma parte del arte cinematográfico.<sup>116</sup>

Esta tendencia a ubicar la infancia del cine entre el retrato de lo que parece una película familiar y, a su vez, con una corriente científica, enlaza con una tensión ya latente en los Lumière. Las primeras prácticas cinematográficas de los hermanos Lumière estaban caracterizadas por una frontalidad rigurosa, una determinada profundidad de campo y del tamaño de los figurantes. Características que ponen en relación estas bobinas con las prácticas dominantes de la fotografía del retrato del momento. George Sadoul fue quien subrayó el parecido de la cinta *Le Repas de bébé* (Louis Lumière, 1895) con muchas fotos de su propia familia que descubrió en un desván<sup>117</sup>. Y sin embargo, los Lumière, que tantearon ya en el 1896 con un cine cercano a los rostros, a modo de retrato, se consideraban hombres de ciencia más que retratistas.

Mis trabajos fueron trabajos de investigación científica. Jamás hice lo que se llama “puesta en escena”.<sup>118</sup>

*Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007), realizada con imágenes fijas, puede ser una obra clave si queremos constatar la importancia de la infancia del cine en la referencias utilizadas por Guerin, ya que puede ser descrita como un álbum de fotografías fechadas y localizadas que son progresivamente desveladas como secuencias que componen un relato narrado

---

<sup>116</sup> Epstein, Jean, “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia”, (1924). En *Textos y manifiestos del cine*, Barcelona, Fontamara, 1985, p. 40.

<sup>117</sup> Sadoul, Georges, *Louis Lumière*, París, Seghers, (1964), p. 51.

<sup>118</sup> Ibid., p. 107.



en primera persona a través de intertítulos. La narración de esta película cuenta la búsqueda del rostro de una chica conocida veintidós años antes en Estrasburgo. La técnica desarrollada en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* se aproxima a la película *El rostro de Karin* (1984), donde Ingmar Bergman utilizó su extensísimo álbum familiar, que recorre varias décadas, para narrar la historia de su madre a través de su rostro. El relato en fotos permitía a Bergman *tocar* a las personas que recordaba y a aquellas otras de las que no sabía nada. El álbum de Guerin expuesto en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* alcanza la configuración de diario próximo al de Bergman en su modo de acotar y circunscribir, mediante el montaje, la experiencia de unas fotos a un ser determinado. Ser al que se desea *tocar* de nuevo, dándose, en el espacio retratado por Guerin en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, una experiencia fantasmagórica, ya que se constata la ausencia de Sylvia<sup>119</sup> mientras se desea un espectral retorno que se consuma en el deseo de hacer imágenes. Imágenes que permiten *tocar* a seres del pasado, porque el gesto de filmar abre una *fisura en el tiempo de forma inversa a como la cicatriz lo cierra*<sup>120</sup>. Sobre ese gesto de filmar y retratar la espectralidad del espacio y de las personas se puede afirmar aquello que Emmanuel Lévinas escribió sobre la *caricia* en *Totalidad e infinito* (1971): *no es una intencionalidad de desvelamiento, sino de marcha: viaja hacia lo invisible*<sup>121</sup>.

### ***Montaje y repetición***

No es la primera vez en la historia del cine que, como sucede en *Tren de sombras*, un film acude a la imagen fundadora del tren como elemento metafórico en donde situar el inicio de una poética propia. Esta referencia

---

<sup>119</sup> Esta experiencia de la ausencia de una figura en el espacio supone uno de los puntos principales de esta tesis doctoral y aparece reflejado en capítulos como *El ritmo, la ausencia, la presencia; La memoria que mira; Los personajes universales; La fabulación del pasado y Sobre el viaje*.

<sup>120</sup> Antich, Xavier, “Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna. (Miradas Oblicuas a partir del archivo Warburg)”. En *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Barcelona, Intermedio, (2013), p. 76.

<sup>121</sup> Lévinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito*, (1971), Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p. 268.

además plantea otra interesante relación, en este caso, con el propio concepto del montaje cinematográfico. Así, por ejemplo, las imágenes iniciales de la película *Dal polo all'Equatore* (1987) de los cineastas Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi<sup>122</sup> unen explícitamente el tren con la práctica del montaje. Imágenes que parten en la moviola mientras, entre las perforaciones de cada fotograma, se inserta el silbido de un tren.

En el arranque del film *Dal Polo all'Equatore*, de los cineastas italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, las imágenes de un tren que mira el paisaje recorren los primeros instantes de la película. Una película reconstruida y filmada con el mismo espíritu de quienes reconstruyen las vías de un tren. En medio de los raíles, los obreros ferroviarios vuelven a componer la línea recta de lo que seguirá siendo el camino del tren, los lugares marcados que de nuevo servirán para guiar su viaje.<sup>123</sup>

*En la ciudad de Sylvia* Guerin hace de la filmación del movimiento de los objetos de la realidad una cita con el montaje. Cuando el protagonista sigue en el lado opuesto de la acera a la chica en la que cree encontrar a Sylvia, el tranvía se interpone entre ellos. La figura femenina es entrecortada por el tranvía<sup>124</sup>. La imagen de la chica, por tanto, es desmontada y cada visión es tomada como un fotograma. El continuo de la imagen es despiezado como si se visionase desde una moviola<sup>125</sup>. Como antecedente a esta imagen, tenemos el segmento en *Tren de sombras* en el que la cámara visiona, ampliando y repitiendo, diversos planos de la película encontrada de Fleury. La moviola se detiene sobre el plano

---

<sup>122</sup> *Dal polo all'Equatore*, Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, 1987. Ambos cineastas fundamentan su obra en el descubrimiento de películas antiguas que son utilizadas bajo una reelexploración, por lo que el teórico Jacques Aumont los coloque como cineastas del bricolaje y la experimentación. Véase Aumont, Jacques, *Las teorías de los cineastas*, (2002), Barcelona, Paidós, 2004, p. 167.

<sup>123</sup> Esbert, Carlos, "La mirada descubierta". En *Cabeza Borradora*, nº 3, (2004), p. 49.

<sup>124</sup> Véase *Secuencia 6* en el DVD-1 adjunto.

<sup>125</sup> Recordar aquí el cortometraje en blanco y negro *Souvenir* (José Luis Guerin, 1984). En el inicio de esta película Guerin filma la Torre Eiffel. La estructura de hierro pudelado es rodada desde un ascensor. La estructura, rodada en movimiento, entrecorta la visión del paisaje. La banda sonora de esta secuencia es ocupada por el sonido de una proyección cinematográfica.

de la película familiar<sup>126</sup> en el que Hortense Fleury monta en bicicleta. La moviola toma y retoma ese fragmento una y otra vez, ampliando esa imagen y buscando insistentemente algo que a primera vista ha pasado desapercibido en una primera visión de la imagen<sup>127</sup>. Acto de repetir la repetición misma, de crear un embalse de percepción. Este acto de la repetición y de la ampliación es el eje sobre el que gravita *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni, en la que se narra cómo Thomas, un fotógrafo que trabaja en Londres, descubre en unas de sus instantáneas unas siluetas borrosas en el fondo. Tras ampliar más y más los negativos, hasta llegar prácticamente a la abstracción, vislumbra un cadáver en el suelo y la sombra del asesino. Para su instalación *Blow up Blow up* (2010) el fotógrafo Joan Fontcuberta seleccionaba el fotograma de la película de Antonioni en el que Thomas se detenía en la ampliación de la película fotográfica. Fontcuberta retomaba en ese punto el proceso de ampliación de la imagen hasta llegar, mediante la absoluta pérdida de figuración, a explicitar *la información intrínseca del propio soporte de la película (el grano, los arañazos, las formas inconexas de blancos y negros)*<sup>128</sup>. Ejercicio que da cuenta de la cualidad matérica de la imagen mientras se explicita que, por más real que parezca, cualquier imagen contiene la amenaza de una falsedad inevitable<sup>129</sup>.

Debo matizar, llegado a este punto, que la repetición aquí ejemplificada es por lo tanto un proceso manual y visual, es decir un trabajo de la mano y el ojo cuando trabajan con las imágenes: ojo que toca y mano que ve, poniendo en funcionamiento un *tocar que no es manual y un ver que no es visual*<sup>130</sup>, ojo táctil que provoca sensaciones y saca a luz presencias soterradas.

---

<sup>126</sup> Existe una descripción de esta película familiar en *Anexo I* de este trabajo. La razón es la gran cantidad de personajes que pueblan la película familiar encontrada. En *Tren de sombras* la moviola revisa obsesivamente ciertos fragmentos de la película.

<sup>127</sup> Véase *Secuencia 7* en el DVD-1 adjunto.

<sup>128</sup> Fontcuberta, Joan, *Blow up Blow up*, Cáceres, Periférica, (2010), p. 45.

<sup>129</sup> Conceptos explorados en el capítulo *El falsario*.

<sup>130</sup> Sánchez, Sergi, "El temblor del mundo. Reinenciones del gesto en la era digital". En *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Barcelona, Intermedio, (2013), p. 480.

El acto de repetición en Guerin ilustra, a su vez, el encuentro con la mirada primitiva, que aparecía también en las primeras exhibiciones de films, especialmente en lo que concierne a las más tempranas proyecciones de las bobinas de los operadores Lumière. En dichas exhibiciones era práctica corriente pasar la misma película varias veces seguidas, porque estas imágenes llevaban inscritas la necesidad de ser vistas una y otra vez, como si no pudiesen darse por vistas definitivamente después de una única visión.

Dicho de otro modo, ni las escenas de calle, ni las otras vistas de conjunto que les suceden, proporcionan espontáneamente la clave de una lectura que permita recoger, detallar, su complejo contenido, especialmente en una primera visión.<sup>131</sup>

Lo que da a ver la repetición, establecida como principio, en algunas de las propuestas de Guerin es un proceso continuado de descubrimiento de la riqueza de la imagen y, al mismo tiempo, una transfiguración de nuestra mirada. En las dos exposiciones realizadas por Guerin, *Las mujeres que no conocemos* y *La dama de Corinto*, el recurso de la repetición alcanzaba sus máximas consecuencias. Quizás condicionado por el propio formato que supone una exposición, se asistía a salas con diversas proyecciones- algunas en panel- de montajes fotosecuenciales o de imágenes en movimiento. Muchas de esas proyecciones, que generaban rimas con otras proyecciones, eran clips en los que no se podía establecer un inicio ni un fin, ya que eran bucles continuos. La repetición continua creaba un hipnótico embalse perceptivo de posibles lecturas para el espectador. Parafraseando a Gilles Deleuze, la repetición no modificaba nada en el objeto que se repetía sino que cambiaba algo en el espíritu de quien la contemplaba.

Cada caso, cada secuencia objetiva AB es independiente de la otra. La repetición (pero precisamente no puede hablarse todavía de repetición) no cambia nada en el objeto, en el

---

<sup>131</sup> Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, (1991), Cátedra, Madrid, 1999, p. 34.

estado de cosas AB. Por el contrario, se produce un cambio en el espíritu que contempla: una diferencia, algo nuevo en el espíritu.<sup>132</sup>

Representación basada en la repetición que mostraba un mundo de imágenes no finito o infinito, sino acabado e ilimitado. Como escribe Alain Bergala retomando a Cesare Pavese, no existe el concepto de *ver las cosas por primera vez*<sup>133</sup>. La que recordamos, la que observamos, es la segunda vez.

El marco de referencia dado por el montaje en bucle de secuencias y la tendencia a la repetición proporciona un punto de partida, a su vez, para anunciar una de las categorías donde la mirada gueriniana resulta ser más fácilmente circunscribible. En este sentido, se puede situar a Guerin en un grupo de cineastas en el que aparecen Robert Bresson, Orson Welles o Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, para los que el montaje es el proceso creador de unas relaciones por las cuales los planos montados escinden su propia dimensión, para alcanzar así un nuevo sentido más pleno y no ya indiferenciado, gracias a la precisión que otorga la forma. En el film de Pedro Costa *Onde jaz o teu sorriso?* (Pedro Costa, 2001)<sup>134</sup>, aparecen los directores Danièle Huillet y Jean-Marie Straub junto a la moviola mientras visionan y montan su film *Sicilia!* (1999). Las imágenes son ralentizadas, aparecen y desaparecen, avanzan y se pausan. Straub exclama: *las cosas no existen hasta que no adquieren una forma*.

Remito a *En Construcción* especialmente como ejemplo para situar a Guerin como eminente cineasta de montaje. Esta película, excepto por algún reencuadre y el plano final que anteriormente he descrito, está rodada en planos fijos. Una prodigiosa planificación consigue la continuidad del espacio y el seguimiento de los movimientos de los cuerpos y objetos. Montaje como único

---

<sup>132</sup> Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición...* op.cit., p. 119.

<sup>133</sup> “*Nunca vemos una cosa por primera vez, sino siempre por segunda vez: cuando va ligada a otra*” escribía Pavese en su diario. Bergala, Alain, “Una imagen pasada asedia la imagen...” op.cit p. 23.

<sup>134</sup> *Onde jaz o teu sorriso?*, Pedro Costa, 2001. Película que forma parte de la serie *Cineastas de nuestro tiempo*, serie bajo la que se engloban acercamientos a importantes directores a través de la mirada de otros cineastas. El director portugués Pedro Costa se acerca a la pareja de cineastas Jean Marie Straub y Danièle Huillet durante el proceso de montaje de su film *Sicilia!*, 1999.

modo para establecer el fluir temporal y espacial<sup>135</sup>. En *Tren de sombras* varias secuencias también anuncian el poder de la alquimia del montaje. Anteriormente citaba la secuencia en la que la moviola repetía y ampliaba el saludo de Hortense montando en bicicleta. Mientras el plano se amplía, nuestra mirada cambia, porque tío Étienne no está saludando a Hortense, ya que mantiene su saludo una vez que Hortense le ha sobrepasado. Étienne está saludando a alguien que se esconde tras la arboleda. Parece la criada. La película de Fleury ya nos había mostrado a la criada, a la que se sorprendía oculta en la arboleda. La moviola confirma a continuación el amor entre Étienne y la criada a través de unos sucesivos choques y correlaciones entre distintos planos que componen una nueva secuencia: a) escena del juego de la corbata de los chavales. La moviola la ralentiza y amplía. b) se observa que la mirada de Marlette y los muchachos se dirigen hacia un fuera de campo, generado por el raccord de miradas. c) El tío Étienne y la criada caminando juntos. El plano es repetido y ampliado. d) manchas sobre el negativo. Planos del negativo corriendo por la moviola e insertos breves del rostro de Hortense Fleury. e) aparecen dos planos vistos anteriormente que enlazan dos miradas que no tienen nexo espacial común en la película familiar, pero que encuentra espacio de unión en el montaje de la moviola. En el primero la moviola examina el plano de la criada mientras saluda desde el balcón de la casa hacia el jardín. En el segundo plano aparece el tío Étienne mirando hacia arriba. Repetición del plano de la criada y nuevo corte al plano de Étienne. Se asiste así a un recurso de montaje con resonancias a Vertov<sup>136</sup>. Las correlaciones son establecidas en este montaje a través de las direcciones de los movimientos de cabeza. Se nos insinúa un amor secreto, algo

---

<sup>135</sup> *A través del corte y del découpage se sustituyen los movimientos de cámara.* Fernández, Cristóbal; Molina, Abián, "Conversación con José Luis Guerin". En *Cabeza Borradora* nº 3, (2004). Disponible en <http://no-reconciliados.blogspot.com.es/2012/09/conversacion-con-jose-luis-guerin.html>.

<sup>136</sup> Vertov buscaba la correlación entre planos a la hora de otorgar sentido. Correlaciones que establecía entre ángulos, tamaño de planos, movimientos en el interior del plano, velocidades grabadas y zonas de luz y sombra. Vertov, Dziga, *Kino Eye. The writings of Dziga Vertov*, California, University of California Press, 1984, p. 90.

que solo ha sido observable con sentido pleno a través del trabajo de correlación de planos dentro del montaje.



**Imagen 2.15:** *Tren de sombras*



**Imagen 2.16:** *Tren de sombras*



**Imagen 2.17:** *Tren de sombras*



**Imagen 2.18:** *Tren de sombras*

El sentido, como pretendía Vertov, no está únicamente en el material rodado, sino que exige un trabajo de montaje, es decir de construcción sobre el material filmado. A continuación la moviola busca más coincidencias entre la criada y el tío Étienne. Curiosamente, en la foto de familia, el tío Étienne se coloca al lado de la criada. Es justamente el montaje, su alquimia sobre los planos, aquello que ha conducido a esa hipótesis ahora confirmada. El montaje es visto entonces como el territorio donde las imágenes muestran su misterio y donde los materiales son manipulados y llevados en una nueva dirección.

Pero la repetición, además de ser un proceso de contacto con potenciales sentidos de las imágenes, conlleva, con su movimiento, la producción *en la*

*historia de algo efectivamente nuevo*<sup>137</sup>, es decir, aparece como *una condición de la acción histórica misma*<sup>138</sup>. Y para ejemplificar esto recorro de nuevo a Bergala, cuando recoge en *Una imagen pasada asedia la imagen* (2008) un texto del cineasta Jonas Mekas, donde el director relata su experiencia recién llegado a Nueva York en 1949. El cineasta carecía de los medios para realizar un proyecto, por lo que decidió comprar una pequeña cámara Bolex con fuelle, con la que rodar por las calles de esa ciudad, que pasaba a ser en ese momento el decorado de su nueva vida. Doce años más tarde, visionando por primera vez esos retazos de películas acumulados, el cineasta descubría que muchos motivos no paraban de repetirse, a pesar de que durante esos años había pensado en rodar cada día cosas diferentes. Mekas había filmado su ausente Lituania natal al querer captar Nueva York. Por tanto, lo que la *repetición* expone es que *sólo es posible ver realmente una cosa si ha habido una primera imagen -antes, en otro lugar-, que nos envía una señal en el presente y nos permite distinguir una nueva imagen en la realidad, hace que prestemos atención y seamos sensibles a ella*<sup>139</sup>. También en el cine de Guerin una imagen pasada y ausente asedia la imagen que se nos ofrece a la mirada. Asedio en el que cobran suma importancia las referencias culturales previas – algunas de las cuales se han venido subrayando en este capítulo; otras lo serán a lo largo de este estudio- invocadas en torno al cinematógrafo.

---

<sup>137</sup> Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición...* op.cit., p. 34.

<sup>138</sup> Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición...* op.cit., p. 149.

<sup>139</sup> Bergala, Alain, “Una imagen pasada asedia la imagen...” op.cit., p. 23.





# *Un bricoleur manierista*

*Pevsner ha advertido que los ademanes manieristas no se responden, sino que se repiten. Otra vez nos hallamos en presencia de la antivital reiteración. Mas toda forma reiterada es rigor impuesto; la vida en libertad no se repite.*

**María Luisa Caturla<sup>140</sup>**

---

<sup>140</sup> Caturla, María Luisa, “El Manierismo”. En *Arte de épocas inciertas*, (1944), Madrid, Arbor, p. 113.

El capítulo anterior concluía con el análisis del visionado y remontaje que Guerin hacía de la película de Fleury encontrada en *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997). ¿A dónde nos conduce la tendencia de realizar un film *asediado* por la persistencia patente u oculta de imágenes y miradas de otros autores? Porque el cine de Guerin siempre parece ser una imagen en cuyo fondo habita otra imagen. Como en *Guest* (José Luis Guerin, 2010), cuando Nueva York se vuelve hacia la fantasmagoría de la película *El Retrato de Jennie* (William Dieterle, 1948). Nubes grabadas desde el avión que se encadenan con imágenes de la ciudad envuelta en humo y bruma mientras la banda sonora es tomada por los diálogos de la película de Dieterle. Guerin graba la ventana de su habitación desde la que se ve la luz filtrada por los árboles. Sombras de los árboles y de su cámara sobre su habitación. La película de Dieterle se ve fugazmente emitida en un televisor<sup>141</sup>, un recurso que, como ya hemos visto, utiliza en varias de sus películas, como por ejemplo *En Construcción* (José Luis Guerin, 2001). También aparecían sombras sobre la reproducción del cuadro de François-André Vincent, *Zeuxis y las muchachas de Crotona* (1789)<sup>142</sup> que Guerin mostraba en la primera de las piezas de *Dos cartas a Ana* (2010)<sup>143</sup>, montaje en el que el cineasta también grababa reproducciones de obras de Caravaggio y de Velázquez entre otros pintores.

---

<sup>141</sup> Véase *Secuencia 8* en el DVD-1 adjunto.

<sup>142</sup> *Zeuxis y las muchachas de Crotona*, 1789. Zeuxis era un pintor griego de Heraclea -probablemente referido a la ciudad de este nombre en el sur de Italia, más que a la del Mar Negro. No queda ninguna obra suya, pero las fuentes antiguas le describen como uno de los principales pintores griegos, y existen muchas anécdotas a propósito de sus facultades para el realismo. Una de ellas cuenta cómo al ser llamado para pintar un retrato de Helena de Troya para un templo de Crotona, reunió a las cinco muchachas más bellas de la ciudad y combinó los mejores rasgos de cada una en una figura de belleza ideal, uno de los primeros ejemplos de una idea que más tarde habría de convertirse en lugar común de la teoría estética.

<sup>143</sup> Dentro de la exposición *La dama de Corinto* (2010) realizada para el Museo Esteban Vicente de Segovia se presentaba el medimetraje *Dos cartas a Ana*, que se proyectaba en la primera de las salas de la exposición. Está formada por dos piezas en las que Guerin dialoga sobre la naturaleza del encargo del museo segoviano, los posibles vínculos de cine y pintura y fabula la historia narrada por Plinio. En esta tesis he separado el análisis de *La dama de Corinto* y *Dos cartas a Ana*, que pese a las resonancias con el resto de la exposición, recibe un tratamiento autónomo al tratarse de una obra con voz propia.



**Imagen 3.1:** *Dos cartas a Ana*

**Imagen 3.2:** *Dos cartas a Ana*

En el clip *Nosotros/los otros*, de la exposición fotosecuencial *Las mujeres que no conocemos* (José Luis Guerin, 2007), las diferentes imágenes fijas tomadas por Guerin encuadraban imágenes de otros artistas del pasado, posándose y deteniéndose la cámara sobre los paseantes de los museos que miraban cuadros de Vilhem Hammershoi o Van Gogh entre otros. Tendencia en este clip a la grabación de la pintura en un curioso juego de reencuadres dentro de los cuadros, apareciendo proporciones extrañas derivadas de encuadres que recortaban las pinturas y que establecían juegos de miradas y resonancias entre las personas que miraban y la pintura que observaban<sup>144</sup>.

Una imagen pasada asedia la imagen de Guerin... aunque a veces se trate de imágenes desaparecidas de las que solo quedan descripciones que la evoquen, como sucedía en la segunda de las piezas de *Dos cartas a Ana*, donde Guerin visitaba las ruinas griegas y levantaba acta de que, efectivamente, no quedaba nada de las imágenes descritas por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*. Imágenes desaparecidas que sirvieron a los pintores del Renacimiento para soñar sus imágenes. ¿Qué se desprende de ese continuado retorno a otras imágenes antiguas que parecen aun hoy pobladas de misterios? Surge la mirada de un cineasta que se pregunta acerca del pasado, de sus imágenes y de su propia visión del presente a través de otras miradas traídas a la luz de su propio tiempo. Imágenes antiguas cuyos sentidos pueden variar al ser integrados como

<sup>144</sup> Este aspecto es analizado en el capítulo de esta tesis doctoral *Museo y tiempo*.

elementos formales en un nuevo diseño creativo que trasciende su significación previa.

### ***Del bricoleur al trapero de las imágenes***

Se puede considerar que la escritura de Guérin guarda relación con la figura del *bricoleur*, descrita por Lévi-Strauss. Esta relación no debe extrañar en la medida en que el antropólogo francés confeccionó su concepto de *bricoleur* a partir de los collages surrealistas y dadaístas<sup>145</sup>. El *bricoleur* se refiere a aquel que en vez de trabajar con materias primas, lo hace con restos, fragmentos de otras obras ya constituidas como tales, para construir su propia obra. Elabora de este modo *conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados sino utilizando residuos y restos de acontecimientos*<sup>146</sup>. Para este cometido, utiliza objetos cuya composición es heteróclita, con los que es necesario que se pueda valer, porque no tiene otros materiales de los que echar mano.

Debe arreglárselas con lo que tiene, es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de reconstrucciones anteriores.<sup>147</sup>

A partir de estos residuos se realiza entonces una combinatoria de potenciales acciones con las que los materiales alcanzan una significación, a través de una alquimia, distinta a la original. Política de variación y permutación

---

<sup>145</sup> De los surrealistas aprendí a no temer los emparejamientos abruptos e imprevistos, como aquellos con los que se divertía Max Ernst en sus collages. Puede percibirse la influencia en *El pensamiento salvaje*. Max Ernst construyó mitos personales mediante imágenes tomadas de otra cultura: la de los viejos libros del siglo XIX, e hizo decir a esas imágenes más de lo que significaban cuando se miraban con ojos ingenuos. Lévi-Strauss, Claude; Eribon, Didier, *De cerca y de lejos*, (1988), Madrid, Alianza, 1990, p. 54.

<sup>146</sup> Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, (1962), México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 42.

<sup>147</sup> Ibid., p. 36-37.

por la que cada elección, dentro del preconstreñido ámbito –por preexistente será limitado- formará una reorganización entera de la estructura.

Contemplémoslo en acción: excitado por su proyecto, su primera acción práctica es, sin embargo retrospectiva: debe volverse hacia un conjunto ya constituido, compuesto de herramientas y de materiales; hacer, o rehacer, el inventario; por último y sobre todo, establecer con él una suerte de diálogo, para hacer un repertorio, antes de elegir entre ellas, de las respuestas posibles que el conjunto puede ofrecer al problema que se le plantea.<sup>148</sup>

El hecho de que el *bricoleur* tenga que operar, no con materiales específicos para ese proyecto, sino con el resultado contingente de todas las ocasiones ofrecidas para renovar sus materiales y, al mismo tiempo, con aquello conservado de construcciones anteriores, me hace pensar en la particular concepción del encargo para la Bienal de Venecia de 2007, *Las mujeres que no conocemos*. En ella aparecía el continuo hacerse de una mirada portadora de una particular genealogía. En la exposición aparecían muchas imágenes de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007), y algunas otras imágenes de títulos como *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007) o *Tren de sombras*. Además se incorporaban materiales nuevos. Todo ello derivaba en un nuevo montaje de los materiales. Así, secuencias cinematográficas de películas suyas eran desmontadas y expuestas en forma de clip fotosecencial. Otras secuencias de sus películas eran expuestas como una película en bucle. Por lo tanto, las imágenes del mismo Guerin eran tomadas para un nuevo montaje, muchas veces en forma de panel, donde alcanzaban, junto al resto de imágenes, nuevas perspectivas. Guerin conformando palimpsestos y miradas múltiples. De nuevo, la cercanía con el procedimiento del *bricoleur*, utilizando materiales diversos con diferentes sentidos potenciales.

---

<sup>148</sup> Ibid., p. 38.

Todos estos objetos heteróclitos que constituyen su tesoro son interrogados por él para comprender lo que cada uno de ellos podría “significar”.<sup>149</sup>

Tal tendencia fue confirmada en la instalación *La dama de Corinto* (José Luis Guerin, 2010), realizada en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia. La exposición estaba dividida en tres salas destinadas a ser visitadas por orden. En la primera, se proyectaba un mediometraje llamado *Dos cartas a Ana*, formado por dos cartas destinadas a Ana Portinari –pseudónimo para designar a Ana Martínez de Aguilar, directora del museo segoviano–, en la que Guerin exponía sus reflexiones sobre la pintura y la cercanía de este arte con el cine. Guerin desglosaba también las reflexiones que el encargo de Ana, cuyo tema es el origen de la pintura, le suscitaba. En las salas segunda y tercera se asistía a varias proyecciones simultáneas, como si de una exposición de fotografía se tratase. Gran cantidad de los materiales utilizados eran un desmontaje fotosecuencial extraído de las dos piezas visionadas en la primera sala. En la sala tres, reaparecían algunas imágenes fijas ya utilizadas en otros proyectos, como *Las mujeres que no conocemos*, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, o el clip *En la ciudad de Lotte* (José Luis Guerin, 2008)<sup>150</sup>. Para comprender este procedimiento con los materiales es necesario citar las palabras de Nuria Esquerra, montadora de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, sobre el origen de esta película:

“Unas fotos en la ciudad de Sylvia” no debía ser una película. En realidad, todo empezó como un juego. Un día a finales de 2004, Guerin me dijo algo así como: “tienes que ver unas imágenes que he tomado...” y pronto me convenció para ordenar esas imágenes dispares unas detrás de las otras en incipientes montajes a los que íbamos dando título (...) se trataba de un

---

<sup>149</sup> Ibid., p. 38.

<sup>150</sup> Se trata de una secuencia de 6 minutos incluida como complemento en el pack de DVD de 2008 sobre José Luis Guerin. En este vídeo, compuesto por imágenes fijas, se relata el viaje de Guerin a Wetzlar, donde el cineasta graba el paisaje de la ciudad mientras recuerda a *Las desventuras del joven Werther* y al personaje de Carlota. Esta novela parte de las experiencias de Goethe en la ciudad de Wetzlar en el año 1772. Existen paralelismos entre lo vivido por Goethe y la novela que publicó en el 1774.

trabajo que se iba modificando con los viajes y las nuevas imágenes que traía Guerin, y por tanto fuimos avanzando mediante secuencias independientes hasta que se empezaron a unir en un relato escrito en primera persona y en intertítulos.<sup>151</sup>

Guerin, a la luz de sus palabras, actúa como un filmador próximo a la propuesta de la bobina de Joan Colom con la que empieza *En Construcción*. Mirada que hace del cine, ante todo, *una reacción ante la vida* -cito aquí intencionadamente las palabras que Jonas Mekas dice ante la cámara de Guerin en *Guest*. Tomar imágenes sin conocer de antemano si se conformarán dentro de una organización más compleja en forma de película.

De nuevo encontramos aquí una propuesta cercana a los postulados de la teoría del bricolaje. No solamente se trata de una capacidad de combinatoria entre unos objetos que dan una serie de posibilidades, sino que acercándose a la propia síntesis del montaje, el material de diversas procedencias es acumulado para luego conformarse como interlocutor del propio factor intersubjetivo del *bricoleur*. Como ejemplos, entre otros posibles, los paralelismos que Guerin establecía en *Dos cartas a Ana*, entre el trabajo con diferentes modelos utilizados por Zeuxis para alcanzar una figura ideal, que ninguna mujer concreta podía dar, y el montaje de los grandes directores soviéticos. Referencia implícita, por tanto, a un experimento de Kuleshov que consistía en la creación de una persona a través del montaje de las diversas partes del cuerpo de otras personas. La muchacha del experimento de Kuleshov no existía en realidad con aquellos ojos, aquella boca, aquellas piernas, aquellas, manos, etc... *pero, al mismo tiempo, todo en ella era real, los labios de una mujer, los ojos de otra, las piernas de una tercera, los hombros de una cuarta*<sup>152</sup>.

Resulta relevante como Guerin utiliza la pintura de François-André Vincent, *Zeuxis y las muchachas de Crotona*, para establecer una referencia

---

<sup>151</sup> Esquerra, Nuria, "A propósito del montaje". En *Textos* del cofre DVD José Luis Guerin, Barcelona, Versus Entertainment, (2008), pp. 42-44.

<sup>152</sup> Mariniello, Silvestra, *El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*, (1991), Madrid, Cátedra, 1992, p. 105.



cinematográfica a Lev Kuleshov, quien acumulaba el material de diversas procedencias para luego conformar un nuevo conjunto nuevo. De la misma manera que Kuleshov, Guerin crea conjuntos con materiales diversos, pero además, estos objetos o referencias hacen de interlocutor de su propio factor intersubjetivo, apareciendo su propia visión sobre obras artísticas ajenas. Como ejemplo la utilización ya citada que Guerin hace para sus propuestas de imágenes de *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952) en *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990), la cinta de M. Fleury en *Tren de sombras*, Tierra de Faraones (Howard Hawks, 1955) en *En Construcción* o pinturas como *Zeuxis y las muchachas de Crotona* en *Dos cartas a Ana*.

Una suerte de diálogo a fin de realizar una serie de elecciones, lo que supone que se habla, no solamente de las cosas (...) sino también por medio de las cosas: contando, por intermedio de la elección que efectúa entre posibles limitados, el carácter y de la vida de su autor.<sup>153</sup>

Además de una práctica cinematográfica, algunos personajes de Guerin se comportan, ellos mismos, también como *bricoleurs*. Una secuencia muestra a unos niños colándose en un día festivo en la obra de edificación que testimonia *En Construcción*. Niños que, utilizando desperdicios y materiales de la obra crean una pequeña casa. En *los motivos de Berta* (José Luis Guerin, 1983), la protagonista también se comporta como un *bricoleur* en sus juegos con el niño interpretado por Juan Diego Botto. En una cabaña creada con desechos, como neumáticos, ramas, piedras, ambos juegan a representarse como si viviesen en un hogar conyugal. Contigua a esa cabaña, se encuentra un coche abandonado. Allí el niño juega a conducir, como si, en una representación de la *Moral del juguete* baudeleriana<sup>154</sup>, los movimientos de la mano introdujesen un

---

<sup>153</sup> Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento...* op.cit., pp. 38-42.

<sup>154</sup> *Pero la diligencia, el eterno drama de la diligencia jugado con sillas: la diligencia-silla, los caballos sillas, los viajeros sillas; ¡lo único vivo es el postillón! El tiro permanece inmóvil, y sin embargo devora con ardiente*

movimiento en un espacio circundante que permanece tan inmóvil como el vehículo.



**Imagen 3.3:** *Los motivos de Berta*



**Imagen 3.4:** *Los motivos de Berta*

Walter Benjamin escribía que la actitud del historiador debía imitar esa atracción por los desechos que tienen los niños:

Pues los niños siempre tienden de manera especial a visitar cualquier lugar donde se esté trabajando, donde se vea que las cosas poseen un uso. Los niños se sienten irresistiblemente atraídos por la basura que se produce en la construcción, en las tareas domésticas, en la jardinería, en las sastrerías o en las carpinterías. En los productos de desecho reconocen el rostro que el mundo de las cosas les va mostrando a ellos, sólo, a ellos.<sup>155</sup>

Movilizar restos significa a su vez introducir una particular visión de la historia. Del cineasta como *bricoleur* pasamos, entonces, al cineasta como trapero que recoge los desechos que encuentra, buscando un vínculo entre estos objetos y las personas. Un ejemplo de esta identificación se halla en el cuadro con un paisaje de *En Construcción*, que preside una habitación de la casa de una joven pareja, formada por una prostituta y un rapado. Una vez derruida su casa, ese cuadro es visto en la basura. Cuadro como testigo mudo de la sucesión de

---

*rapidez los espacios ficticios. ¡Qué simplicidad de puesta en escena!*. Baudelaire, Charles, “Moral del juguete”, (1853). En *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 2005, p. 192.

<sup>155</sup> Benjamin, Walter, “Calle de dirección única”, (1928). En *OBRAS, libro IV/ vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010, p. 33.

una época a otra, de un edificio derruido a uno en construcción. Pero también como signo que enlaza gentes que no tienen un *lugar*. Mirando en esas mismas basuras donde queda el cuadro aparece Antonio, ese peculiar marinero y mendigo, que juega como Berta, a movilizar e interrogar restos. En una de las secuencias más celebres de *En Construcción* y de la filmografía de Guerin, Antonio enseña maravillado a un hombre de avanzada edad, los objetos que va encontrando por la calle: mecheros, muñecos o unas gafas de bucear que Antonio no duda en ponerse. También Berta se pone unas gafas de bucear en el sótano de su casa, lleno de desechos y objetos desgastados, donde escucha música en un cassette cuyos rodillos giran a pocas revoluciones, cambiando la frecuencia y el tempo de la música que reproducen. La basura como punto donde se inscribe el paso de una edad a otra en Berta, de la infancia a la juventud. Guerin, como Walter Benjamin, se convierte en un *trapero de la historia*.

Así, en *Guest* se explicita este camino, cuando Guerin toma como cronistas de la historia a ciertos desheredados. El cineasta elige a gente anónima de la calle para que describa el espacio circundante. Especialmente claro es el caso de la Plaza de Simón Bolívar de Colombia, donde el pasado del país es explicado por un hombre que parece al borde de la indigencia. O en Hong Kong, recogiendo el testimonio de una inmigrante que dejó a sus hijos en su país natal y que lamenta el tiempo que no compartió con ellos. En la *Carta n°7* (José Luis Guerin, 2010) dentro de la correspondencia con Mekas, José Luis Guerin explica el origen de esta tendencia. Guerin se encuentra en el festival Venecia presentando *Guest*. Como en todas las cartas de este trabajo, la voz del cineasta, aparecida en off, anuda una serie de imágenes diversas que a veces conforman secuencias. Mientras aparecen inmigrantes en las imágenes tomadas de la ciudad italiana, Guerin anuncia que sus ajustados presupuestos le llevaron a especializarse como cineasta de exteriores, lo que le hizo reparar en que el espacio europeo estaba poblado de una manera recurrente por ciertas figuras que

tienen en común el ser personas desplazadas y que han perdido casi siempre sus espacios originarios. Son estas mismas presencias e identidades las que para Guerin pueblan verdaderamente el espacio público europeo y le dan una fisonomía común. Personajes representantes de una cultura popular que no encuentran arraigo en la nueva ciudad que les acoge, y que Guerin, con su cámara móvil, graba, convirtiéndose en un trasunto de ellos, fabulándolos o asistiendo a la auto fabulación de cómo exponen su vida ante la cámara<sup>156</sup>. La figura del desarraigo como rostro de la historia.

Walter Benjamin, en este sentido, puede ser una figura decisiva para acotar la mirada a la historia de Guerin. Porque no sólo se trata de observar a los personajes de Guerin ante los restos o acerca de cómo exponen su vida, sino de comprender cómo el propio cineasta interroga los planos de otros cineastas, que en el caso de las cintas de Fleury son auténticos restos. La propuesta de remontar imágenes del pasado con las filmaciones propias del espacio- a veces como series que dialogan en *Tren de sombras*<sup>157</sup>, otras veces bajo el relevo del fundido encadenado como en *Innisfree*<sup>158</sup>- configura una síncope en el tiempo en la que *no es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación*<sup>159</sup>. Constelación, concepto clave en Benjamin, que recupera la autosuficiencia del fenómeno, para que sea único y no se vea sometido o quede diluido en una cadena de fenómenos<sup>160</sup>. El montaje se concibe, por esta razón, como método de trabajo que dibuja el horizonte celeste en el que surgen las constelaciones. En este caso, la constelación está cargada de imágenes antiguas montadas con imágenes presentes que representan un *síntoma* de un pasado que no cesa de reconfigurarse, emergiendo en el

---

<sup>156</sup> Véase el capítulo *El falsario*.

<sup>157</sup> Proceso analizado en los capítulos *El ritmo, la ausencia, la presencia* y *La memoria que mira*.

<sup>158</sup> Proceso analizado en el capítulo *La fabulación del pasado*.

<sup>159</sup> Benjamin, Walter, (1927-1940), *Libro de los...* op.cit., p. 465.

<sup>160</sup> *La constelación estelar expresa una unidad característica, por lo que la índole de los planetas individuales se reconoce de acuerdo a sus respectivos efectos sobre la constelación*. Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, (1921), Madrid, Taurus, 2001, p. 86.

presente. Película saturada de tensiones donde aparece la imagen dialéctica que es idéntica *al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia*<sup>161</sup>. Para alcanzar esa imagen dialéctica el montaje toma su material de los restos, de los harapos, como si en ellos se encontrase el testigo privilegiado del tiempo. El montaje de despojos es entonces el plan de trabajo encargado de *dibujar un proceso que tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel*<sup>162</sup>.

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir, sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.<sup>163</sup>

Benjamin observa que es el montaje y el choque de los materiales el modo de trabajo que deja a estos restos mostrar el perfil inexplorado de la historia, siendo el testimonio único que desgarrar la historia y remonta el tiempo. Una mirada, la de Benjamin, que no se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. A partir de ahí el presente para Walter Benjamin es un instante de reminiscencia de un pasado que no cesa de trabajar, de postularse como un *síntoma* que desgarrar desde la interioridad del tiempo la historia lineal. Establecer los vínculos de la propuesta de Guérin con los conceptos de Walter Benjamin de *aura* y *huella* es un punto importante de este estudio, como veremos más adelante en el capítulo *El ritmo, la ausencia, la presencia*, que inscribe la escritura de Guérin en un tiempo puramente acronológico. Guérin ubicado como montador que utiliza otras miradas pasadas

---

<sup>161</sup> *Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar. Su lugar no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo, por decirlo brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia.* Benjamin, Walter, (1927-1940), *Libro de los...* op.cit., p. 478.

<sup>162</sup> *Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje.* Ibid., p. 460.

<sup>163</sup> Ibid., p. 462.

que conforman en su obra, por así decir, una continuada sístole y diástole en el tiempo al entrar en contacto con sus propias filmaciones. Existe un hermoso texto con el que deseo terminar este epígrafe. Son las palabras del artista Robert Smithson acerca de sus filmaciones en helicóptero de su emblemática obra *The Spiral Jetty* (1970). El método de trabajo del montaje y su implicación con un tiempo remoto queda expresado de un modo sintético en estas líneas:

La película comenzó como una serie de desconexiones, una zarza de fragmentos estabilizados tomados de cosas oscuras y fluidas, ingredientes atrapados, en una sucesión de fotogramas, una corriente de viscosidades tanto quietas como móviles. Y el montador agachado sobre tal caos de “tomas”, se asemeja a un paleontólogo ordenando vistas de un mundo aún no unido, una tierra que tiene todavía que llegar a completarse, un lapso de tiempo inacabado, un limbo sin espacio sobre unas cintas en espiral.<sup>164</sup>

Robert Smithson establece una relación entre primitivismo y montaje, al mismo tiempo que ve en la moviola un modo de viaje al pasado.

Todo lo que rodea a las películas y a la realización de las películas es arcaico y tosco. Uno se ve transportado por este medio arqueozoico hasta las eras geológicas más remotas que se conocen. La moviola se convierte en una máquina del tiempo que transforma camiones en dinosaurios. Fiore sacaba pedazos de la película de la moviola con la misma elegancia de un Neanderthal arrancándole los intestinos a un mamut muerto.<sup>165</sup>

### ***Manierismo cinematográfico***

En el uso de la cita y el antecedente de otras imágenes ajenas al cineasta subyace una relación de presente y pasado que nos permite establecer qué lugar ocupa la escritura de Guérin dentro del estatuto de la imagen del cinematógrafo. En una bellísima carta escrita al crítico Serge Daney, Gilles Deleuze hacía una

---

<sup>164</sup> Smithson, Robert, “The Spiral Jetty”, (1970). En *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960-1973*, IVAM Centre Julio González, 22 de abril-13 junio 1993, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1994, pp. 185-186.

<sup>165</sup> Ibid., p. 186.

relectura de las etapas de la imagen cinematográfica descritas por aquel. La imagen clásica, según Daney, se caracterizaba por una profundidad, porque no todo estaba ofrecido a la visión, algo quedaba diferido con respecto al espectador, que deseaba seguir viendo planos que desentrañasen el misterio de lo oculto. Deseo por ver que jamás quedaba saciado, porque la cámara nunca traspasaba ciertos umbrales que posibilitasen la entrada en aquello que la imagen nos ocultaba<sup>166</sup>. A partir de la Segunda Guerra Mundial fue cuando el cine no pudo más que interrogar a las imágenes de un modo muy diferente.

Tras la guerra, pues, se expresaba una segunda función de la imagen mediante una pregunta completamente nueva: ¿qué es lo que hay que ver en la imagen? “No: ¿qué hay que ver tras ella? sino más bien: ¿puedo mantener la mirada en aquello que, en cualquier caso, veo, y que se despliega en un solo plano?”<sup>167</sup>

Pero con posterioridad la imagen se transformó hacia un tercer estado en el cual la pregunta hacia la imagen cinematográfica variaba de nuevo. Ese estado sería el manierismo.

La pregunta ya no es: “¿qué es lo que hay que ver tras la imagen?”, ni siquiera: “¿cómo ver la imagen en cuanto tal?”, sino más bien: “¿cómo insertarse, cómo deslizarse en ella, dado que toda imagen se desliza ahora hacia otras imágenes, dado que “el fondo de la imagen ya es siempre una imagen” y el ojo vacío una lente de contacto?”<sup>168</sup>

Serge Daney en *La rampe* (1983)<sup>169</sup> termina por otear un tema capital que es confirmado en su posterior colaboración con el periódico *Libération* cuyos

---

<sup>166</sup> Daney, Serge, *La rampe*, (1983), Paris, Cahiers du Cinéma, 1996, pp. 207-208.

<sup>167</sup> Deleuze, Gilles, “Carta a Serge Daney”. En *Conversaciones...* op.cit., p. 115. Conviene recordar la experiencia casi autobiográfica del crítico Serge Daney con respecto a las imágenes posteriores a la Segunda Guerra Mundial y su concepción de lo abyecto, que el crítico francés publicó originalmente como “El travelling de Kapo”. En *Traffic*, nº 4, (1992). Texto disponible en español en Daney, Serge, *Perseverancia*, (1992), Buenos Aires, El Amante, 1998.

<sup>168</sup> Ibid., p. 118.

<sup>169</sup> *La Rampa (La Rampe)* editado en 1983, recopila los ensayos que Daney escribió para *Cahiers du Cinéma* entre 1970 y 1982, y *Cine diario (Ciné-journal)* reúne las notas que Daney fue publicando, desde 1981 a 1986, en el periódico *Libération*. El último ensayo de *La rampe*, escrito en 1982, cierra el libro con un interrogante

artículos reunirá bajo el título *Ciné-journal* (1986). En esta última recopilación se produce la aparición del término manierismo, referenciado por Daney como ese estado convulso de la imagen cinematográfica cuando ya no hay gran cosa que ver ni bajo ella ni en su interior, porque la imagen se desliza siempre sobre una imagen preexistente, porque el fondo de la imagen es ya una imagen hasta el infinito siendo esto lo único que hay que ver.

Se trata de ese estadio en el cual el arte ya no embellece ni espiritualiza la naturaleza sino que rivaliza con ella: pérdida del mundo, pues el mundo mismo se ha “hecho” cine, (...) como dice usted en este libro, “ya nada llega a los seres humanos, sino que todo llega a la imagen”.<sup>170</sup>

Sin duda densa y pregnante es la relación del cine con este término de manierismo. La palabra manierismo denomina de manera metafórica el hecho de la distancia del cine sobre el texto filmico clásico. El manierismo cinematográfico se comporta como una mirada deconstructora de la mirada clásica, metáfora de una convulsión, de cierta desconfianza hacia el estado de las cosas<sup>171</sup>. Una lectura a uno de los grandes teóricos del manierismo, Arnold Hauser, pone en evidencia que quizás, al fin y al cabo, la denominación de manierismo puede ser acertada para catalogar la mirada de José Luis Guerin, en virtud de su carácter derivativo surgido de una experiencia cultural amplia, repleta de referentes filmicos, pictóricos y librescos.

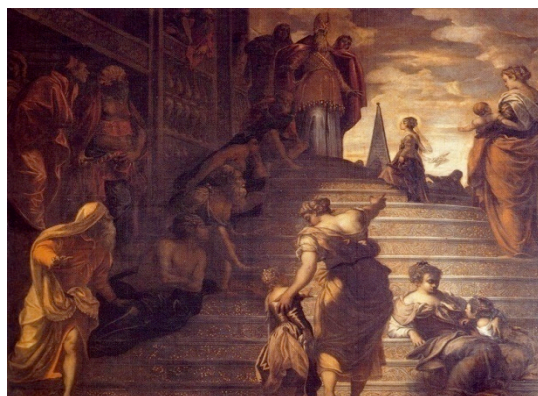
---

sobre el nuevo estadio que alcanzará la imagen: *entonces, ¿el barroco?*. Pero el barroco, que había resuelto el nuevo bucle de la modernidad a Lacan, apenas vuelve a aparecer en los diarios. Como respuesta desviada, otro término histórico-estilístico insiste en ser redefinido: el *manierismo*. Los últimos párrafos de *La rampe* se interrogan de este modo sobre este nuevo estatuto de la imagen que Daney asentará definitivamente en *Ciné-journal* (1986). *Esta escenografía ni clásica ni moderna es la de la “visita guiada”*. *La Historia del cine, suponiendo que existe, toma prestado este puente barroco. En los Films de Syberberg, el fondo de la imagen es siempre ya una imagen. Una imagen del cine. Entre ella y nosotros, sobre el delgado prosenio del estudio de cine, la ilusión se construye a la vista, exactamente como en los Films de Méliès*. Daney, Serge, *La rampe...* op.cit., p. 212.

<sup>170</sup> Deleuze, Gilles, “Carta a Serge Daney”. En *Conversaciones...* op.cit., p. 125.

<sup>171</sup> Una importante contribución al término de manierismo cinematográfico se encuentra en González Requena, Jesús, *La metáfora del espejo: el cine de Douglas Sirk*, Valencia, Hiperión, (1986).





172

Los manieristas están menos inspirados por la naturaleza que por otras obras de arte, y que, en tanto que artistas, no se hallan tanto bajo la impresión de fenómenos naturales (...) Entre el manierista y su vivencia de la naturaleza se encuentran siempre obras de arte; no por ello, sin embargo, tiene que mediar distancia entre él y sus propias obras. Por muy indirecta que sea su relación con el mundo, el manierista se da directamente, con igual intensidad, en su propio arte.<sup>173</sup>

El proceso de una obra previa que encuentra su mejor análisis en otra obra artística es una constante en las obras de Guérin. Pero no debemos cargar de carácter peyorativo esa tendencia. La lógica del montaje de tiempos que pervive en la dialéctica en suspenso de la imagen benjaminiana no está teñida de un falso decadentismo. Estamos así muy alejados de una historia hegeliana que establezca períodos de arte y períodos de no arte<sup>174</sup>.

<sup>172</sup> *La presentación de la Virgen en el templo*, Tintoretto, 1552.

<sup>173</sup> Hauser, Arnold, *El manierismo. La crisis del Renacimiento...* op.cit., pp. 57-58.

<sup>174</sup> *A imitación de la imagen, el tiempo se debate en el nudo reptiliano de la forma o de lo informe. ¿Qué consecuencias tiene este punto de vista para la comprensión misma de la historicidad? ¿Colocada la imagen en el corazón del tiempo no se perderá el hilo, no se desmontará el discurso de la historia? ¿No es introducir el concepto de diseminación en las ciencias históricas y, peor todavía evocarlas hacia lo incontrolable de todo ello que implica la palabra imagen: ilusión y fantasía, en particular? Pero este es el precio que cuesta una revolución copernicana de la historia: tener cuidado de los procesos y, por tanto, del inconsciente y de la imagen obliga a hacer un desplazamiento radical del concepto hegeliano “razón en la historia”. La historicidad ya no se construye y deconstruye a lo largo del espíritu absoluto, sino a lo largo de las cabezas deshinchadas de imágenes muy relativas. El pasado ha de ser “actual” ya no en nombre de la eterna presencia de la idea, sino en nombre de frágiles supervivencias- psíquicas o materiales-. Ya no es la universalidad aquello que se realiza en lo particular sino la particularidad que, sin síntesis definitiva, se disemina por todos los lugares. Didi-Huberman, Georges, “La imatge irromp: la història es desmunta, el temps remunta”. En *Arte y Tiempo*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona / Institut d'edicions de la Diputació de Barcelona, (2000), pp. 36-37.*

Las mejores lecturas del arte son arte.

Así ocurre, casi literalmente, cuando los pintores y los escultores copian a maestros anteriores. Es cierto, en grados variados, cuando incorporan, citan, distorsionan, fragmentan, transmutan motivos, pasajes, configuraciones representativas y formales, de otro cuadro o escultura en los propios.<sup>175</sup>

La afirmación de una imagen que contenga de fondo el antecedente de otra imagen como punto de partida para una reflexión no tiene por qué ser entendida como un momento de estancamiento y desencanto artístico respecto a otros periodos artísticos.

Allí donde el arte es más innovador, más iconoclasta en sus manifestos y en su ejecución, más convincentes son sus juicios sobre otro arte.<sup>176</sup>

Un ejemplo de manierismo cinematográfico lo encontramos en uno de los títulos más hermosos de la historia del cine. Se trata de *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), en donde se realiza un desglose del espacio clásico – habitable y configurador de la diégesis cinematográfica- del cine tras la irrupción de Griffith.

Gene Kelly conduce a la muchacha al interior de un gran plató semivacío para declararle su amor. La sube a una vieja escalera de madera, la ilumina con las luces de la noche americana y enciende un gran ventilador para que sus cabellos se vean mecidos por el viento de un atardecer apasionado. Luego la canción y la danza prolongarán esta poética estilizada de lo inverosímil. Sin duda: la deconstrucción de la escenografía en sus artefactos generadores de ilusión se detiene allí donde una determinada plenitud –la del amor, en su absoluta ingenuidad- emerge suturando definitivamente la ficción.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Steiner, George, *Presencias reales*, (1989), Barcelona, Destino, 1992, pp. 29-30.

<sup>176</sup> Ibid., pp. 30-31

<sup>177</sup> González Requena, Jesús. *La metáfora del espejo...* op.cit., pp. 40-41.

La deconstrucción de la mirada clásica ejercida por *Cantando bajo la lluvia* relata una fragilidad del sujeto-espectador a través de los múltiples vértices abiertos por la imagen. Un itinerario intrincado le guía desde una narración que borra sus propias huellas tras la representación puesta en pie, a una narrativa caleidoscópica donde el enunciado se hace ambiguo y espeso. Tal desplazamiento en las imágenes configura un nuevo relato que va descubriendo diferentes perspectivas dentro de una misma imagen. Es ahí donde aparece el manierismo. Las imágenes se van desvelando como no unívocas y el sentido no es centrífugo, porque ya no existe un único centro hacia donde el sujeto deposite su mirada. En *Tren de sombras* la moviola intenta desentrañar los misterios de unas imágenes que progresivamente se van haciendo más oscuras, ambiguas, enigmáticas, con desplazamientos en el punto de vista y sentidos que sólo aparecen en diversos visionados, lo cual reivindica el *acentrismo* del plano. Al final se descubre que la mirada de Fleury es, también, la de José Luis Guerin y que todas las imágenes de la película encontrada pertenecen, en realidad, a este último. Atrás queda la construcción de una narración clásica, la cual no se planteaba qué hay que ver en la imagen, ya que cree tener un acceso claro al mundo: su escritura pone en pie una representación transparente donde nombra a lo representado y no a sí misma. En palabras de Roland Barthes:

La economía del lenguaje clásico (Prosa y Poesía) es relacional, es decir que las palabras son más abstractas posible en provecho de las relaciones. Ninguna palabra es densa por sí misma, es apenas el signo de una cosa y mucho más, la vía de un vínculo (...) sus “palabras”, neutralizadas, asentadas por la apelación severa a una tradición que absorbe su frescura, huyen del accidente sonoro o semántico que concentraría en un punto el sabor del lenguaje y detendría el movimiento intelectual en provecho de una mal distribuida voluptuosidad.<sup>178</sup>

El mismo desplazamiento de la mirada clásica aparece en *Innisfree*. Cuando Guerin retrata la tradicional carrera de caballos del municipio de Cunga St.

---

<sup>178</sup> Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, (1953), Madrid, Siglo XXI, 2005, pp. 49-50.

Feichin, introduce insertos de un jinete filmado en plano medio. Progresivamente se evidencia que el jinete no está en la carrera y que el fondo que tiene detrás y que parece el paisaje de la carrera es, en realidad, una proyección detrás de una pantalla. El progresivo cambio de registro, la mirada poliédrica, eclosiona también, como escribía anteriormente, en *Tren de sombras*, película que comienza circunscrita como un itinerario dentro de la inocencia de la mirada clásica, cuando el prólogo sitúa todas las acciones de Fleury bajo la forma del *pretérito indefinido*. Finalmente se descubre que las imágenes de Fleury fueron rodadas en realidad por Guerin. Barthes nos dice que el *pretérito indefinido* hace del verbo un acto cerrado, definido: invoca una noción de orden y sentido. Es destacable cómo ese *pretérito indefinido* va desapareciendo en esta narración de Guerin, cómo es puesto en suspenso en un relato que se hace progresivamente problemático y, por así decir, *desfamiliarizado* con aquello que anunciaba en su inicio. El relato se hace más misterioso en la medida que las imágenes antiguas cambian el tiempo narrativo al que estaban circunscritas: pasan del *pretérito indefinido* del inicio de la película al *presente* en el final del relato. La narración se hace eco y depositario de su propio espesor. Las imágenes pasan entonces hacia otro estado: el de cuestionar al espectador acerca de lo que hay que ver en la imagen. La inocencia en la relación entre el espectador y la ficción conseguida en el prólogo de *Tren de sombras*, que conllevaba la anulación de la distancia entre ambos, se irá convirtiendo progresivamente en algo inverosímil: belleza de la imposibilidad de un espectáculo en la medida que se va tornando inalcanzable mientras es enunciado. Como veremos en el capítulo *El falsario*, este carácter poliédrico en las narraciones y los puntos de vista, es un rasgo definitorio de la escritura de Guerin. Si volvemos, tras este excursus, a la definición de manierismo propuesta por Hauser, justificaremos la relación de Guerin con este término. Manierismo como juego, como cambio de registro.

El manierismo permite –e incluso exige a menudo- la interrupción, a ratos, de la ilusión artística y el retorno discrecional a ella. El juego con distintos aspectos y actitudes, con sentimientos ficticios y con el “autoengaño inconsciente”, actúan aquí en el goce artístico.<sup>179</sup>

Si en el capítulo anterior consideraba que José Luis Guerín pertenecería a la tipología de los *cineastas de imagen*, dentro de la división establecida por Bazin, el término manierismo, hallado en su cine, ahonda en esta dirección.

Una obra manierista no es tanto una imagen de la realidad, como, más bien, un conglomerado de aportaciones para esta imagen.<sup>180</sup>

Paralelamente al progresivo proceso de enunciado de una obra artística respecto a su particular genealogía aparece la privilegiada posición de la mirada artística respecto al tiempo. La visión particular e intransferible del tiempo artístico respecto al mundo aparece estudiada en la obra de George Kubler *La configuración del tiempo* (1962)<sup>181</sup> que supuso una auténtica revolución respecto al análisis histórico; de hecho, actualmente es todavía una fuente fundamental para analizar las representaciones artísticas de las últimas décadas, especialmente en lo que se refiere al movimiento Land Art. Kubler configura la historia del arte bajo un tiempo llamado *topológico* que otorga al artista una posición privilegiada para percibir el universo. Si el tiempo biológico describe una trayectoria vital y el tiempo lineal toma la cronología del tiempo deudora del calendario y el reloj, este tiempo topológico no se divide sucesivamente en pasado, presente y futuro. El tiempo topológico, en lo referente a los objetos artísticos, observa las relaciones establecidas entre ellos. Los *objetos originales* pueden generar *réplicas* según Kubler y de la interacción entre ellas surgen las *secuencias* en las que se produce la ruptura con la cronología del tiempo. La palabra *secuencia* remite, por tanto, a una nueva visión del tiempo y,

---

<sup>179</sup> Hauser, Arnold, *El manierismo. La crisis del Renacimiento...* op.cit., p. 53.

<sup>180</sup> Ibid., p. 53.

<sup>181</sup> Kubler, George, *La configuración del tiempo* (1962), Madrid, Editorial Nerea, 1988.

ciertamente, resulta próxima a la noción de *montaje* como modo de observación de la historia propuesto por Benjamin. Montaje, pues, como modo de alumbrar en las imágenes el lugar oculto de la historia, donde el tiempo se comporta de manera dialéctica. Aparición en el resplandor de una imagen de lo nuevo y de lo viejo en una relación anudada.

El pasado, tal y como lo expone Kubler, trabaja sobre el presente y encuentra una nueva forma, una nueva *secuencia* que lo activa hacia el futuro. La configuración temporal creada por Kubler sirvió para unir el arte primitivo con el actual. Esta noción del tiempo puede resultar muy interesante puesto que el cine se historia a sí mismo, en ocasiones, del mismo modo. Por ejemplo, en *Viaje al principio del mundo* (Manoel de Oliveira, 1995), una mirada al principio nos conduce, progresivamente, hacia un final<sup>182</sup>. Un cineasta, interpretado por Marcelo Mastroianni, viaja con un actor francés hijo de un inmigrante portugués que murió de manera prematura. El actor quiere visitar el pueblo natal de su padre y conocer a su tía. Paralelamente a esta narración, la cámara centra su mirada en el cuerpo, el rostro –y por consiguiente la palabra- del actor Marcelo Mastroianni, llamado intencionadamente Manoel, como el propio Oliveira. Paulatinamente Manoel se sumerge en sus recuerdos y las breves paradas del viaje sirven para visitar lugares que marcaron su infancia y juventud: los restos de un pasado que ya sólo la memoria -la palabra- puede invocar. En un momento determinado Manoel es incapaz de alzar una flor sobre una rama. La película de Oliveira retrata simultáneamente el viaje al inicio de una vida y la filmación de un cuerpo anciano -el del propio Mastroianni ya enfermo poco antes de morir en la vida real-, dándose un relato que jalona, sobre el rostro de Marcelo Mastroianni, la memoria del propio Manoel de Oliveira, la vejez de un icono cinematográfico y los recuerdos de un personaje.

---

<sup>182</sup> En los momentos de más rupturas y de dispersión del audiovisual, siempre está bien hacer un parón y echar un vistazo a la infancia del cine. Lo curioso es que cuando se hace una mirada retrospectiva al principio, muchas veces a donde llegas es al final. Hay una atracción entre los dos polos, como también le sucede a Oliveira con su película estrenada aquí *Viaje al principio del mundo*, donde llega al final con el sacrificio de la muerte del propio Mastroianni. “Entrevista con el vampiro. Platicando con José Luis Guerin... op.cit., p. 34.

Ese mismo proceso de cine explicitando la búsqueda de su propia memoria aparece en *Tren de sombras*. Sobre la moviola de Guerin, que une los fragmentos encontrados de la película de Fleury, se produce un bellissimo instante, que explica del mejor modo lo que intento subrayar: la moviola se detiene en un plano que vimos en la primera reproducción de la película doméstica de Fleury. Aparece el interior del coche familiar de los Fleury, mientras se va abriendo paso entre árboles. Pero en esta repetición del plano explicitada por la moviola se introduce un sonido distinto y que no aparecía la primera vez que se nos mostró la película encontrada. Escuchamos casi imperceptiblemente el sonido de un tren, una figura que, como ya se ha indicado, remite a las primeras filmaciones de la historia, al propio film de Fleury<sup>183</sup> y al texto de Gorki que toma el cine como un falsificador de sombra y silencio. Ese sonido, puesto por Guerin, rompe el mutismo del cinematógrafo que sentía con tanta intensidad Gorki. Confidencia íntima, susurrada e invisible, acerca del fantasma del cine. Un recuerdo al origen, un eco al pasado, ya que el sonido del tren va apareciendo progresivamente en la banda sonora, sustituyendo al sonido de un proyector.

### ***El espacio de la memoria***

En *Los motivos de Berta* aparece un ejemplo relacionado con el sonido que ejemplifica esa audacia alejada de la narrativa clásica que introducía en el anterior epígrafe y que describí a través de *Innisfree* y *Tren de sombras*. En *Los motivos de Berta* el sonido no sólo ilustra el relato sino introduce una variación importante en el desarrollo convencional de la narrativa. Así, en la secuencia de un niño dormido en un columpio, el chirrido de ese columpio empieza a escucharse mucho antes de que aparezca la imagen, ya en la cocina, cuando el

---

<sup>183</sup> Para terminar con la película familiar, M. Fleury rodó una excursión al campo. Allí compone un bello efecto con las figuras de la familia a contraluz sobre un horizonte blanco. También hay un emotivo, metafórico y significativo saludo a un tren que pasaba cerca de donde se encontraba la familia, en un momento de su excursión.

labriego les pregunta a Berta y a su madre qué quieren que les compre para el día siguiente. Ese recurso, normalizado en numerosos montajes convencionales de otros directores, es dimensionado por Guerin hacia una inversión del esquema narrativo que nos conduce a Bresson: *que la causa siga al efecto y no acompañe ni lo preceda*<sup>184</sup>. *Los motivos de Berta* es un relato anudado de un modo no convencional, con personajes que por azar parecen encontrarse y accionar fuerzas diversas aparecidas en la narración. El paisaje del campo, a veces cercano a la mancha bidimensional, es el soporte donde se inscriben acciones de seres que son puestos en relación por un espacio que también actúa de actor latente en el devenir de las personas que lo pueblan. Una secuencia de *Los motivos de Berta* marca el punto de inflexión del relato, estableciendo una relación en la cual la causa sigue al efecto producido. Los miembros de un rodaje llegan al pueblo en un todo terreno. La protagonista de la película en rodaje baja del todoterreno, mira el paisaje y observa un coche circulando a lo lejos por un camino de tierra. Corte a un coche llegando al hogar de Demetrio, mostrado en la lejanía. Sobre ese plano, sin presencia humana, la voz de Demetrio grita ¡no, no! y el plano funde a negro<sup>185</sup>. Cuatro secuencias después, tras mostrarse a Berta buscando a Demetrio en la casa y tras negarse a jugar con el niño, Berta se encuentra con Demetrio, que se suicida con una pistola.



**Imagen 3.5:** *Los motivos de Berta*



**Imagen 3.6:** *Los motivos de Berta*

<sup>184</sup> Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, (1975), Madrid, Ardora, 1997, p. 79.

<sup>185</sup> Véase *Secuencia 9* en el DVD-1 adjunto.



Posteriormente, en la plaza del pueblo, Berta ve el coche que se dirigía al hogar de Demetrio. Conoce que se trata de la viuda de Demetrio. Más tarde Berta roba de la casa del difunto un sombrero de tres picos. Ese objeto fetiche es enterrado junto a un árbol. Por azar, la actriz de la película que se está rodando en el pueblo, lo encuentra en un descanso del rodaje. Es curioso que la actriz, disfrazada de época con el vestuario de la película, coincida en el aspecto con la descripción que Demetrio da a Berta acerca de su mujer, supuestamente muerta, a la que aún esperaba. Esa actriz, interpretada por Arielle Dombasle, será la encargada de decir a la viuda de Demetrio quien cogió el sombrero. Con posterioridad la viuda pide el sombrero a Berta. De nuevo en esta secuencia la puesta en escena se recude a los mínimos elementos expresivos posibles. Sobre el plano del manillar entra el sonido del coche, convertido en sinécdoque de una figura de la que nunca vemos el rostro: la viuda de Demetrio. Plano del coche deteniéndose. Plano desde el interior del coche en el que se ve a la viuda caminando hacia Berta. Plano de las manos de la viuda cogiendo el gorro de Demetrio.

El paisaje que anudó miradas y objetos como el sombrero se constituye en la persistencia y memoria del relato. Marco de expresión de diversas voluntades de personas que se ignoran y que tan solo por un incidente se pondrán en relación. Paisaje filmado como mancha bidimensional, tomado prácticamente en planos fijos, que se constituye como la única certeza, certidumbre y sostén del diverso deambular de unos personajes que actúan, inconscientemente, los unos sobre otros a través del azar. Espacio como inscripción de sucesos en apariencia alejados y que en realidad son agrupados en un conjunto a partir de la mirada del cineasta. Como precedente a esta estética, encontramos los agrupamientos mágicos y panteístas del cineasta ucraniano, Alexander Dovzhenko, llenos de estatismo y fragmentos discontinuos que plasman, en el inicio de *El arsenal* (Alexander Dovzhenko, 1928), a la madre, a la campesina, a los muertos por los gases del combate.

Esa misma indización previa a la narración es realizada por Guerin en el inicio de *Los motivos de Berta*: las ovejas y el pastor; el rostro de un niño; Ismael en el tractor con su hijo; Berta perdiéndose como una mancha diminuta en el paisaje y Berta mirando entre un trigal; una casa en ruinas. La película de Guerin, atravesando esas separaciones mediante una libertad poética, organiza fragmentos de vidas hasta exponer las diferentes y cruzadas actitudes ante el tiempo. Tendencia de la película a la superación de las superposiciones de capas o acciones paralelas típicas del espacio clásico, donde cada capa tenía que enfrentarse y desarrollarse primero consigo misma. Guerin se adentra en un terreno próximo a Orson Welles o Jean Renoir, de los que Deleuze apunta:

El conjunto de movimientos se distribuye en profundidad de forma tal que establece enlaces, acciones y reacciones, que nunca se desenvuelven uno al lado del otro, sobre un mismo plano, sino que se escalonan a diferentes distancias y de un plano al otro. Aquí la unidad del plano resulta del enlace directo entre elementos tomados en la multiplicidad de los planos superpuestos, los cuales dejan de ser aislables: lo que constituye la unidad es la relación de las partes cercanas y lejanas<sup>186</sup>.

Los personajes de *Los motivos de Berta*, como en la secuencia descrita de la llegada de un coche a la casa de Demetrio, no se encuentran sobre un mismo plano, pero se interpelan de un plano a otro, en un *acentrismo* de la secuencia que resulta rupturista con el espacio clásico<sup>187</sup>, ya que el montaje describe, a su modo, una profundidad de campo. Montaje por el cual el cine se ahueca

---

<sup>186</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, (1983), Barcelona, Paidós, 1984, pp. 46-47.

<sup>187</sup> *Aún así el estilo del plano clásico tuvo un periodo limitado, al igual que el estilo de línea clásica con el que, ya que toda línea está unida a un plano, tiene una afinidad natural. Llega un momento en que la relación de plano se relaja y las elusivas secuencias de formas pictóricas empiezan a hablar y los contenidos del dibujo ya no pueden ser comprendidos en secciones planas, sino que la fuerza radica en la relación del primer plano con el fondo. Ese es el estilo del plano depreciado (como la moneda). Un primer plano concebido siempre estará presente, pero ya no se permite que surja la posibilidad de que las formas se unan en un plano. Cualquier cosa que pudiese operar de esta manera, ya sea una figura solitaria o la suma de varias figuras, es suprimida. Incluso cuando este efecto parece inevitable, como, por ejemplo, cuando un número de figuras humanas están de pie a lo largo del borde de un escenario, con mucho cuidado se asegura de que no se asienten en una fila y que el ojo esté continuamente obligado a formar relaciones de fuga.* Wolfflin, Heinrich, *Principles of art history*, (1915), New York, Dover Publications, 1950, p. 74.

interiormente, dando lugar a una hendidura o brecha formada por los diversos planos que se relacionan ante un hecho: Demetrio, como el protagonista de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), ha muerto, y su muerte es un punto fijo asediado por otras personas que se interesan por un legado trivial, en este caso el sombrero de tres picos, mientras queda sin explorar, pasado por alto, su propio *Rosebud*: la muchacha de largos cabellos rubios muerta en accidente que Demetrio decía esperar y que, curiosamente, se asemeja en su descripción a la actriz que llega al pueblo poco antes de su suicidio, vestida para la película que rueda con la apariencia de otra época. El relato no puede ni quiere aclarar entonces los sucesos de la vida de Demetrio, el origen de su locura, la relación con la mujer del coche. Demetrio ha muerto sin saber que su pasado podía haber encontrado acomodo en el presente gracias a la figura de una actriz que se parece a la mujer que dice esperar. Bajo esa perspectiva, la actitud de Demetrio, su continuo deseo de un pasado que emerja sobre el presente, es la misma que desarrolla Guerin cuando en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* busca en Estrasburgo el rostro de una chica que conoció más de veinte años antes, como si esa cara hubiese podido ser inmune al paso del tiempo. Se trata de una *memoria imposible*<sup>188</sup>.

Recuerdo puro que es buscado por Demetrio, vestido con ropa antigua, cuando se atribuye un pasado ambiguo, como hacía Rita Hayworth en *La dama de Shanghai* (Orson Welles, 1947), enamorando a Orson Welles desde el fondo de su pasado indescifrable y perdido en Oriente. Un pasado para el que Demetrio intenta buscar su prolongación sobre el presente. Actitud común al propósito principal de *Innisfree*, *Tren de sombras*, al enunciador del relato de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, al protagonista de *En la ciudad de Sylvia*, que busca a una Sylvia borrada por el tiempo en una ciudad rostrificada por él mismo<sup>189</sup>. Personajes que recuerdan, literalmente, *imágenes asediadas* por

---

<sup>188</sup> Este aspecto es analizado en el capítulo de esta tesis doctoral *La fabulación del pasado*.

<sup>189</sup> *En la ciudad rostrificada* es el último epígrafe del capítulo *Sobre el viaje* de esta tesis

antiguas imágenes, en un acto vidente sobre el presente, convertido en la profecía del pasado hacia el futuro. Unos hermosos versos de T.S. Elliot dicen:

Están presente y pasado presentes  
tal vez en el futuro, y el futuro  
en el pasado contenido.  
Si está eternamente presente el tiempo  
todo, todo el tiempo es irredimible.<sup>190</sup>

Recuerdos puros que, como si de una translación de Henri Bergson se tratase, buscan manifestarse en una imagen viviente que los revele como si se tratara de placas fotográficas de la memoria. Tendencia por la cual *el pasado no puede ser captado por nosotros como pasado más que si seguimos y adoptamos el movimiento por el cual él se realiza en imagen presente, emergiendo de las tinieblas a la luz*<sup>191</sup>.

En contraposición a Demetrio, pero también al soñador de *En la ciudad de Sylvia* y de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, o al sujeto anunciador del propósito de *Tren de sombras*, que busca las huellas ocultas de la película de Fleury en una mansión familiar<sup>192</sup>, incluso al propio Guerin remontándose al origen de la pintura en *La dama de Corinto*, frente a todos ellos, las figuras femeninas de *Los motivos de Berta* aparecen, sorprendentemente, alejadas de cualquier posición respecto al tiempo; la actitud de Berta, de la viuda de Demetrio y de la actriz del rodaje en el pueblo de Berta, refleja a seres que no pueden o no quieren buscar las prolongaciones del pasado en el presente. Existe en ellas un nihilismo ante el tiempo similar al de los personajes de Orson Welles. Quizás Berta se mueve demasiado rápido por su pequeño mundo para interesarse realmente sobre el pasado de Demetrio. Ni siquiera pregunta a su

---

<sup>190</sup> Eliot, T.S., "Burnt Norton", (1936). En *Cuatro cuartetos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, p.83

<sup>191</sup> Bergson, Henri, (1896), *Materia y memoria*, Buenos Aires, Cactus, 2006, p. 147.

<sup>192</sup> Este aspecto es analizado en el capítulo de esta tesis doctoral *El ritmo, la ausencia, la presencia*.

viuda cuando le entrega el sombrero del difunto. Nihilista es su pesar, como lo era el sentimiento de los magníficos Ambersons creados por Orson Welles, que invocaban su pasado aunque quizás esas imágenes ya no servían para nada, porque el presente corría demasiado rápido y la ciudad se había transformado demasiado. Así el comentario inicial de *El cuarto mandamiento* (Orson Welles, 1942) dice: *sucedio, pero los que querían acceder estaban muertos, y los que estaban vivos habían olvidado al hombre y a sus propios anhelos*. ¿Qué decir también de la viuda de Demetrio, de la que se desconoce rostro y voz y cuya llegada parece tener como consecuencia el suicidio de aquel<sup>193</sup>? Expresada a través de una parte como su todo, es decir, a partir de un coche, se interesa por los enseres de Demetrio, pero sin que se conozca su propósito ni su implicación durante la vida de Demetrio. ¿Intenta recoger el legado de Demetrio para volverlo imposible de evocar, como hiciese el *Mister Arkadin* (1955) de Orson Welles, con su propio pasado? Arkadin, que fingiendo amnesia contrataba a un hombre para que investigase su pasado y que, tras localizar a todos los seres de un pretérito horrible, emprendía la eliminación de esas personas, creando así un presente sin memoria, es decir, la verdadera amnesia.

Una actitud extraña con respecto al proceder de otros personajes de Guerin y que se puede vincular a las tímidas y escondidas críticas que realiza a algunos tipos de evocación del pasado en los que no se reconoce: por ejemplo, el cottage de los turistas que compran souvenirs de *El hombre tranquilo* en *Innisfree*<sup>194</sup>, o la constatación de un olvido ante un pasado cercano ahora ignorado, pero que la película ha dado a ver, en el caso de los posibles moradores de las nuevas viviendas al final de *En Construcción*<sup>195</sup>. Frente a formas de recuerdo que, en realidad, conlleva el olvido, Guerin se sitúa en el límite de la memoria, ideando mecanismos que prolonguen en el espacio el pasado a pesar de que este haya

---

<sup>193</sup> Sobre este hecho interrogué a Guerin durante la entrevista que mantuve con él en febrero de 2013 en Barcelona. Dicha entrevista se encuentra en el DVD-2 que adjunto con esta tesis y constituye el epílogo de este trabajo.

<sup>194</sup> Este aspecto es analizado en el capítulo de esta tesis doctoral *La fabulación del pasado*.

<sup>195</sup> Este aspecto es analizado en el capítulo de esta tesis doctoral *Guerin en una breve historia del blanco*.

sido, literalmente, borrado. Bajo esa misma senda discurre *Recuerdos de una mañana* (José Luis Guerin, 2011). En el inicio de la película una pequeña cámara domestica basta para atrapar clandestinamente la belleza de la realidad, los instantes efimeros que nos rodean. Guerin mira atentamente a través de la ventana de su casa todo aquello alcanza su vista: los pájaros, las precipitaciones, un árbol o la insignia que acredita que el edificio situado justo enfrente fue construido en 1900. También retrata a los vecinos que habitan su calle, que al igual que Guerin, se asoman a las ventanas para ver la realidad que les rodea. Entre esas personas figura Manel, al que Guerin graba mientras toca el violín en calzoncillos, justo al lado de la ventana desde la que un día decidió poner fin a su vida.



**Imagen 3.7:** *Recuerdos de una mañana*



**Imagen 3.8:** *Recuerdos de una mañana*

Guerin parte de las pocas imágenes que tiene de Manel para conocer quién era y qué le pudo conducir al suicidio. Buscará entonces los testimonios orales de los vecinos del barrio que quedan atrapados por su cámara en una lucha contra el olvido, contra la ausencia de huellas de ese suceso fatal que el ritmo de la vida se obstina en borrar. Sin embargo, falta una imagen, la primera, que es el punto de partida de la película, naturalmente, aquella del suicidio de Manel, que asediará con su recuerdo, como un espectro, todas las demás que Guerin utiliza. *Recuerdos de una mañana* establece un montaje de relaciones insospechadas entre sonidos, palabras e imágenes, terminando por constituir un monumento en

torno al vacío que Manel ha provocado con su acto final<sup>196</sup>. Una imagen que falta actúa como *síntoma* de un espacio que minuciosamente Guerin disgrega de sí mismo en torno a los vestigios y recuerdos que aún quedan de Manel. El vestigio es para Didi-Huberman, *la única supervivencia, a la vez resto soberano y huella de un borrado*<sup>197</sup> que, como representación, *se impone, nos perturba, insiste y nos persigue*<sup>198</sup>. En consonancia a esto, en *Recuerdos de una mañana* Guerin produce incesantemente vestigios que *desgarran* la representación convencional del barrio donde vivía Manel. La música aparece en esta película de un modo *aural*, atmosférico, en un cuidado manejo del sonido directo y de la posterior mezcla, porque muchas de las comparecencias de los personajes son transfiguradas por las melodías de algunos de los numerosos músicos del barrio. Una secuencia ejemplifica, a mi parecer, el *desgarro* mediante la música de un espacio que cuestiona nuestra capacidad de olvido. Un padre músico cuenta a una niña que la cabeza de Orfeo, una vez cortada, siguió cantando. Y cuando la música irrumpe en la secuencia la niña abre los ojos y pregunta: *¿el violinista éste no se había muerto?*<sup>199</sup> Música que transforma el llanto en canto, *porque aquel que canta, canta por recuerdo y da poder de recordar. El mismo canto es memoria, espacio donde se ejerce la justicia del recuerdo*<sup>200</sup>, en un retorno de una singularidad pasada, Manel, en la regularidad de un espacio urbano, anudándose por tanto la presentación de una figura ausente con la presentación de la imagen de un barrio.

---

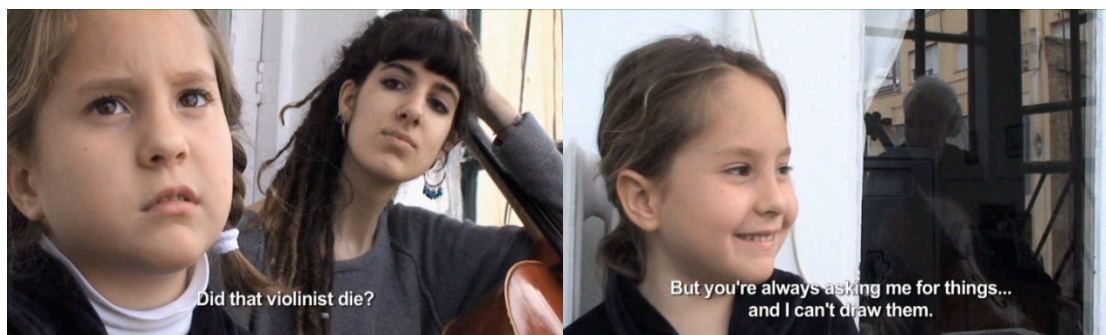
<sup>196</sup> Este aspecto es analizado en el capítulo de esta tesis doctoral *La fabulación del pasado*.

<sup>197</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen*, (1990), Murcia, CENDEAC, 2010, p. 194.

<sup>198</sup> Ibid., p. 196.

<sup>199</sup> Véase *Secuencia 10* en el DVD-1 adjunto.

<sup>200</sup> Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*, (1969), Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 489.



**Imagen 3.9:** *Recuerdos de una mañana*

**Imagen 3.10:** *Recuerdos de una mañana*

La dimensión fundamental de la imagen, según Didi-Huberman, muestra *la hendidura que se esconde en el juego de sus apariciones y desapariciones*<sup>201</sup>. Guerin vaga cámara en mano en *Recuerdos de una mañana* como si conociese que *la imagen, en efecto, fundamentalmente vaga (vagat): vagabundea, va y viene, de aquí a allá. Se prodiga sin motivo aparente. Mariposea, como suele decirse. Pero ello no significa que sea imprecisa, improbable o inconstante, sino que cualquier conocimiento general de las imágenes tiene que construirse como conocimiento de los movimientos exploratorios*<sup>202</sup>.

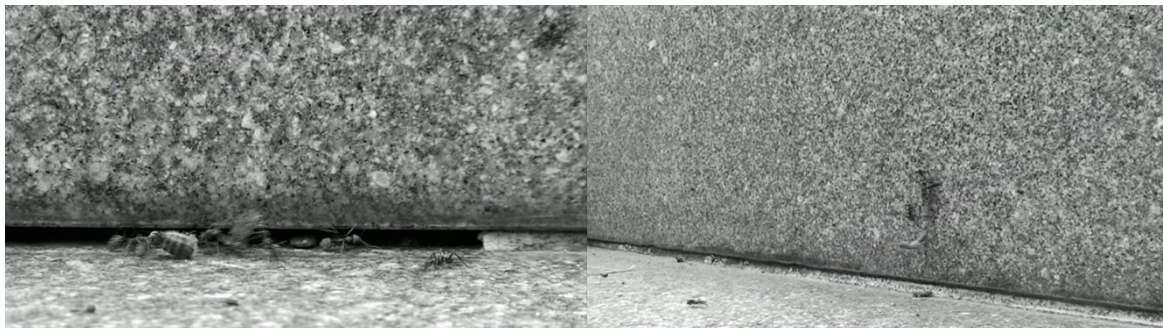
Buscar las huellas borradas y los vestigios del pasado es una cruzada tan imposible como la acometida en *La tierra* (1930) por Alexander Dovzhenko, canto a la vida lleno de reversibilidad pues el cineasta ucraniano, con serena audacia, reintegra la muerte en la plenitud de la existencia. Buscar a la vida nacer de la muerte, en esta película, se convierte en una especie de arcadia donde los funerales son celebrados como fiestas y en las que el abuelo muerto sale de la vida igual que de un banquete. Ese alumbramiento fúnebre de la vida aparece, por ejemplo, en la *Carta n°9* (José Luis Guerin), fechada en abril de 2011, cuando el autor remite dos cartas posibles. La primera, solo anunciada; la segunda, impuesta por los sentimientos turbadores que provoca la catástrofe del terremoto de Japón. Guerin envía las imágenes filmadas un año antes en el cementerio de Kita-Kamakura donde está enterrado Yasujirō Ozu. Allí, sobre la

<sup>201</sup> Didi-Huberman, Georges, *La imagen mariposa*, Muditto & Co, Barcelona, (2007), p. 11.

<sup>202</sup> Ibid., p. 15.



tumba del gran cineasta japonés, la aparición del sonido ambiente se realiza mientras se graba atentamente y con calma un trabajo no menos minucioso: las hormigas que ascienden lentamente por los peldaños de una tumba con comida sostenida solidariamente.



**Imagen 3.11:** *Carta n°9*

**Imagen 3.12:** *Carta n°9*

Escribía anteriormente como en *Recuerdos de una mañana* una imagen que falta asedia el espacio y, por consiguiente, las imágenes de Guerin. Tendencia también observable en *La dama de Corinto* y en *Dos cartas a Ana*, donde Guerin reflexiona sobre cómo las palabras de Plinio, referidas a las obras de arte antiguas, fueron leídas por los artistas del Renacimiento estando estas imágenes ya desaparecidas. Imágenes sin imagen, en realidad imágenes leídas, auténticas écfrasis que sirvieron para fecundar nuevas obras de arte. Guerin, como veremos en el capítulo de este trabajo *Los personajes universales*, busca cuerpos donde se encarnen las antiguas imágenes.

Escritura, la de Guerin, en el límite de lo visible, en el que las ruinas sirven para designar un ilustre pasado que en teoría es negado por el espacio circundante<sup>203</sup>. Así sucede en *Dos cartas a Ana*, donde Guerin utiliza intertítulos para encajar las secuencias de una narrativa no convencional y sin apenas desarrollo dramático. Guerin, en una secuencia de *Dos cartas a Ana*, camina entre las ruinas de la antigüedad, constatando que no quedan restos de las imágenes descritas por Plinio en su *Historia Natural*. Imágenes que faltan

<sup>203</sup> Este aspecto es analizado en el capítulo de esta tesis doctoral *La fabulación del pasado*.

configuran un cine interrogado por una ausencia y un relato antiguo, articulando un manierismo cinematográfico que relata la supervivencia y retorno de las miradas pretéritas. Reversibilidad del tiempo que implica que la escritura del cineasta sobre el espacio retratado se forje, como indagaremos en el siguiente capítulo, con imágenes que traen *la ineluctable modalidad de la ineluctable visualidad*<sup>204</sup>, allí donde se aloja un *síntoma* del pasado que hace *que nos desprendamos de las condiciones “normales” del conocimiento visible. Más allá de lo visible, hay algo que “advienne”, que llega. La mirada debe acoger en esa inmediatez lo que llega sin avisar, el acontecimiento por el que en la imagen algo aparece*<sup>205</sup> reconfigurando nuestra mirada respecto al espacio visible. Porque eso es lo que supone la aparición del *síntoma* cuando intenta presentarse: liberar un significado, un fantasma original que aparece, sin embargo, de manera disimulada, formalizando una visualidad en tensión porque es entrecortada por una singularidad pasada que aparece como un destello<sup>206</sup>.

---

<sup>204</sup> *Ella confía en mí, su mano delicada, los ojos pestañosos. ¿Y ahora adónde diablos la estoy trayendo más allá del velo? A la ineluctable modalidad de la ineluctable visualidad. Ella, ella, ella. ¿Qué ella?.* Joyce, James, *Ulises*, (1922), Cátedra, Madrid, (1999), p. 56.

<sup>205</sup> Fernández Polanco, Aurora, “Ante el tiempo”. En *Revista Goya*, Madrid, nº 321, diciembre, (2007), p. 384.

<sup>206</sup> Freud enunció, de modo ejemplar, la visualidad del síntoma: *Por ejemplo, como en un caso observado por mí, con una mano aprieta el vestido contra el vientre (en papel de mujer), y con la otra intenta arrancarla (en papel de varón). Esta simultaneidad contradictoria da razón, en buena parte, de carácter incomprensible de la situación, empero tan plásticamente figurada en el ataque, y es por eso adecuadísima para ocultar la fantasía inconsciente eficaz.* Freud, Sigmund, “Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad”, (1908). En *Obras completas IX*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, pp. 146-147.



# *El ritmo, la ausencia, la presencia*

*He aquí lo que pensé mientras volvía a casa después de ver *Une femme douce*<sup>207</sup>.*

*Une femme douce es un film sobre diagonales. Ángulos diagonales. Miradas diagonales. Sobre ojos que nunca se encuentran en realidad. Una película que no tiene una sola toma frontal. Una película sobre espacios restringidos. Sobre el sonido de las puertas que se cierran. Sobre el sonido de las pisadas. Sobre el sonido de las cosas. Sobre el sonido del agua. Sobre miradas tímidas. Sobre miradas inconclusas. Sobre el sonido del cristal. Sobre la muerte que nos rodea.*

**Jonas Mekas**<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> *Une femme douce*, Robert Bresson, 1969.

En el último epígrafe del anterior capítulo me refería a cómo las películas de Guerin aludían a una reversibilidad del tiempo, reconfigurando la visión del espacio circundante y modificando las condiciones de nuestro conocimiento visible. En ese sentido, el retrato de la ausencia como elemento narrativo aferrado a la forma es una tendencia que resalta con una voz singular en toda la obra de Guerin. El cineasta, mediante un depurado trabajo formal, parte al encuentro de un signo aparecido en el espacio visible con el que invocar un tiempo aparentemente extinto.

### ***La ausencia***

La estructura de *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007) está pautada por tres intertítulos que delimitan su perspectiva temporal y la dividen en tres noches. Con tan genérica enunciación también quedan incluidos los tres días sucesivos a esa noche. Tal recurrencia a la división en forma de actos no aparece de manera clara en otras películas del cineasta<sup>209</sup>. Sin embargo, introduce pistas para el rastreo de una sintomatología desplegada en otros motivos de naturaleza ya sea iconográfica y figurativa, o semántica y formal, que son importantes en la obra del cineasta. En la propia argumentación de Guerin sobre las razones de esta división queda claro que se trata de un recurso para conducir la trama al punto que, realmente le interesa: la desaparición y la ausencia.

Creía que era importante dividirla en tres días. El primer día es un pequeño presagio de lo que va a acontecer, el segundo es el de los acontecimientos, y el tercero no es más que una evocación del anterior, los mismos espacios pero ahora vacíos. La vida se transforma en la evocación de un fantasma.<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> Mekas, Jonas, “Sobre Bresson en *Une femme douce*”. En *Robert Bresson*, (1977), p. 172.

<sup>209</sup> Aún así hacemos notar aquí que en *Innisfree* encuentra una estructuración que refleja tres bailes populares y tres cottages distintos.

<sup>210</sup> Losilla, Carlos; De Lucas, Gonzalo; Quintana, Ángel, “Sobre esbozos y retratos: José Luis Guerin”. En *Cahiers du Cinéma España*, nº 4, septiembre, (2007), p. 28.

Resulta interesante subrayar que la argumentación de Guerin sobre la división de *En la ciudad de Sylvia* es coincidente, en su estructura y en el desarrollo del concepto de ausencia, con la hermosa definición de *encuentro amoroso* escrita por Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977). *En la ciudad de Sylvia* narra el encuentro de un soñador con una figura que le fascina y en la que cree reconocer a una mujer del pasado llamada Sylvia. Tras forzar un encuentro con ella y descubrir que no se trata de Sylvia, la película retoma al día siguiente al soñador recorriendo los espacios donde tuvo lugar el encuentro con Sylvia, creyéndola encontrar en los reflejos de un tranvía. Como decía, esta secuenciación cinematográfica se organiza como la descripción que Roland Barthes realiza del encuentro amoroso en *Fragmentos de un discurso amoroso*. Barthes segmenta el encuentro con el ser amado en tres actos a través de los cuales el amante convierte al amado en un fantasma histórico. Primero el amante atrapado por la imagen del amado; después el encuentro con el ser amado, que sorprendentemente se adecua al deseo; finalmente, la clausura desamparada que amenaza tan ilustre comienzo, convirtiéndose al amado en una especie de fantasma.

En una crítica sobre *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997) Carlos Losilla realiza una sinopsis de la película que, curiosamente, también repara en una división en tres partes que sirve de punto de partida al crítico para establecer una reflexión sobre el peculiar concepto de ausencia en el cineasta catalán:

Sea como fuere, mientras la primera parte incluye un falso documental que recrearía una película familiar del cineasta en cuestión, la segunda explora el estado actual de la casa en la que se desarrolla la “acción” y la tercera intenta desvelar lo que se ocultaba tras las apariencias de aquella plácida *partie de campagne*.<sup>211</sup>

---

<sup>211</sup> Losilla, Carlos, “Tren de sombras”. En *Dirigido por*, nº 297, enero, (2001), p. 32.

La peculiar división de *Tren de sombras* resaltada por Carlos Losilla tiene como objetivo subrayar la importancia de la ausencia como aquello que determina toda la película, pese a su aparente invisibilidad. Porque *Tren de sombras* trata sobre todo de la desaparición: *del protagonista, de unas formas de vida, de las propias personas. Pero lo hace, como en Innisfree, a partir de las huellas que deja esa desaparición, del hueco que realza una ausencia*<sup>212</sup>. Por lo tanto, la toma cinematográfica afronta un desafío decisivo, indizando la realidad mientras se dibuja un diagrama abstracto en el que se apunta un mundo sugerido en el que lo se da a ver es, precisamente, lo que no está allí, y en el que la iconografía utilizada evita su representatividad más evidente.

Como escribe Jean-François Lyotard, el sueño del arte será presentar, por la vía de la abstracción rigurosa, lo que parece irrepresentable, haciendo ver que existe algo que se puede concebir y que es difícil de visualizar y, más importante, de hacer visible<sup>213</sup>. Tal conclusión de Jean-François Lyotard es muy cercana a uno de los aforismos más importantes escritos por Robert Bresson: *traducir el viento invisible por el agua que esculpe a su paso*<sup>214</sup>. Pero, ¿qué implica esencialmente reclamar a través de imágenes otras formas y relatos antiguos que deben actualizarse en esa imagen teñida ya de recuerdo, que ha bajado al fondo de la materia para extraer el pasado que ella conserva? ¿Desde qué estrategia podrá el cineasta afrontar el desafío sin convertirlo en un manierismo vacío? Porque en ese movimiento aparece una posible trampa estética que afrontar. Jean Baudrillard, en este sentido, ha descrito para la pintura una cuestión que el cine también ha merodeado: un objeto artístico se enfrenta, en ocasiones, con el espejo roto de lo que su medio fue, de lo que ya

---

<sup>212</sup> Ibid., p. 32.

<sup>213</sup> Llamaré moderno al arte que consagra su “pequeña técnica”. Como decía Diderot, a presentar qué hay de impresentable (...) a hacer alusión a lo impresentable, por medio de presentaciones visibles. Lyotard, Jean-François, *La posmodernidad explicada para niños*, (1986), Barcelona, Gedisa, 1987, pp. 21-22.

<sup>214</sup> Bresson, Robert, *Notas sobre el...* op.cit., p. 61.

no es, teniendo como contrapartida la dependencia de otro objeto pasado y de una posible significación perdida, en una deconstrucción interminable<sup>215</sup>.

La pregunta, por tanto, se enunciaría así: ¿cómo afrontar entonces el rastreo del pasado, en el que también aparece el cine afrontando su propia historia? Para esa tarea Guerin elige una alternativa que Baudrillard sugiere en su texto *El complot del arte. Ilusión y la desilusión estéticas* (1997): el camino a la ilusión estética será el de la seducción, el de la estrategia de las formas y de las apariencias<sup>216</sup>. La búsqueda de una imagen auténtica y enigmática<sup>217</sup> pasa por liberar las formas, las figuras, las imágenes, por *encontrar su encadenamiento, el hilo que las engendra y las enlaza, que las encadena una a otra dulcemente. Por otra parte, ellas mismas se encadenan y se engendran, y todo el arte es entrar en la intimidad de este proceso*<sup>218</sup>. El cine de Guerin afronta el desafío de la alusión a las formas antiguas a través de un discurso desde el que aparece un pasado, —el de unos seres desaparecidos y unas formas e imágenes antiguas, también ausentes — dado a ver en su cine como juego de aparición y desaparición, utilizando señuelos que deben desenmascarse<sup>219</sup>. Pero esta búsqueda en el caso de Guerin, como en el de Robert Bresson, no caerá en la simple investigación formalista, sino que indagará también en la dimensión

---

<sup>215</sup> En realidad, hay dos maneras de escapar a la trampa de la representación: por su deconstrucción interminable, donde la pintura no cesa de mirarse morir en los pedazos del espejo, sin perjuicio de recomponer algo después con los restos, siempre en contradependencia de la significación perdida, siempre carente de un reflejo o de una historia; o bien saliendo sencillamente de la representación, olvidando todo afán de lectura, de interpretación, de desciframiento, olvidando la violencia crítica del sentido y del contrasentido para alcanzar la matriz de aparición de las cosas, aquella en la cual estas declinan simplemente su presencia, pero en formas múltiples, desmultiplicadas según el espectro de las metamorfosis. Baudrillard, Jean, *El complot del arte. Ilusión y la desilusión estéticas*, (1997), Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 43.

<sup>216</sup> El tema de la apariencia y su falsedad es tratado en este trabajo en el capítulo *El falsario*.

<sup>217</sup> Dice Baudrillard: ¿Hay todavía una ilusión estética? Y si no es así, ¿hay aún una vía hacia una ilusión “anestésica”, ilusión radical del secreto, de la seducción, de la magia? En los confines de la hipervisibilidad, de la virtualidad, ¿hay todavía espacio para una imagen? ¿Hay espacio para un enigma, para una potencia de ilusión, verdadera estrategia de las formas y las apariencias? Ibid., p.42.

<sup>218</sup> Ibid., p. 42.

<sup>219</sup> En este sentido, necesitamos ilusionistas que sepan que el arte y la pintura son ilusión; que sepan, pues, tan lejos de la crítica intelectual del mundo como de la estética propiamente dicha (la cual supone una discriminación reflexiva de lo bello y lo feo), que todo el arte es primero un trompe-l'œil, un engaña-ojo, un engaña-vida, como toda teoría es un engaña-sentido; que toda la pintura, lejos de ser una versión expresiva —y, por consiguiente, pretendidamente verídica— del mundo, consiste en erigir señuelos en los que la realidad supuesta del mundo sea lo bastante ingenua como para dejarse atrapar. Ibid., p. 44.



emocional del arte, siendo el cinematógrafo *una nueva forma de escribir, y por lo tanto de sentir*<sup>220</sup>.

Para que el cine alcance el terreno de lo fílmico, referido a la representación de algo que se resiste a ser representado, se deberá desplegar una estrategia que establezca un claro vínculo entre la forma y la idea contando *de una manera más o menos abstracta, más o menos consecutiva y sistemática, el momento de encuentro entre la idea y la forma creada; un encuentro cuya fuente, cuyo primer paso hacia la atención, es siempre intuitivo*<sup>221</sup>. Como escribe Robert Bresson, el trabajo del cineasta consiste en *plegar el fondo a la forma y el sentido a los ritmos*<sup>222</sup>. Esta omnipotencia de los ritmos permite abordar las películas de este cineasta como *una combinación de líneas y de volúmenes en movimiento al margen de lo que representa y significa*<sup>223</sup>, que sirven para articular en lo visible aquello que no posee figuración. ¿Qué es lo que se dibuja parapetado en el cine de Guerin mientras la película describe su forma? Sin duda es la figura de lo ausente la que progresivamente, a lo largo de sus películas, va cobrando protagonismo en las imágenes, para insertarse como algo que sugiere el presente, convirtiéndose en signo de lo que ya no es, pero también, paradójicamente, de lo que puede ser aún<sup>224</sup>. La película convertida en un ramillete de puntas del pasado aparecidas en el presente. A eso remite *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990) si tenemos en cuenta los relevos en forma de fundido encadenado entre las imágenes de *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952) y las mismas localizaciones tomadas por Guerin años después<sup>225</sup>. En esta película, además de buscar el testimonio oral de los habitantes del pueblo de Cunga St.

---

<sup>220</sup> Bresson, Robert. *Notas sobre el...* op.cit., p. 34.

<sup>221</sup> Steiner, George, *Presencias...* op.cit., p.109.

<sup>222</sup> Bresson, Robert, *Notas sobre el...* op.cit., p. 55.

<sup>223</sup> Ibid., p. 71.

<sup>224</sup> *La sensación es esencialmente algo actual y presente; mas el recuerdo, que la sugiere desde el fondo del inconsciente de donde apenas emerge, se presenta con ese poder sui generis de sugestión que es signo de lo que ya no es, de lo que quisiera ser aún.* Bergson, Henri, (1919), *La energía espiritual*, Madrid, Espasa-Calpe, (1982), pp. 139-140.

<sup>225</sup> Por las particularidades con las que aparece en una parte de *Innisfree* este recurso de alumbramiento de lo ausente, su análisis se ha emplazado en el capítulo *La fabulación del pasado*.

Feichin donde rodó Ford, la cámara filma numerosas localizaciones de *El hombre tranquilo* fácilmente reconocibles. El mundo de asociaciones con el pasado se complica en esta trama porque Guerin utiliza incluso referencias de otras películas del propio John Ford. Así filma a un niño en su paseo a la escuela, en lo que parece una reformulación del mismo motivo ya filmado en *¡Qué verde era mi valle!* (John Ford, 1941).

El cineasta persigue un relato antiguo que toma la forma presente en su imagen. Un nombre, el de la película de Ford, que sirve para iniciar un viaje sobre aquello que se conoce de manera ensoñada y fetichista, sumido el cineasta en la cesura entre lo conocido y lo aun por conocer. Experiencia del espacio que, en los términos de Walter Benjamin, se expande en puntos concretos y diferentes *abriéndose en algunos y rincones donde creemos poder localizar importantes experiencias del pasado: en esos puntos hay algo inexplicablemente conocido...*<sup>226</sup>. Los paisajes, visitados a través de unas historias y unas imágenes impuestas de partidas, son un punto de encuentro entre el relato heredado y el relato personal que se está formando, vivencia entre el anhelo y la realidad. Por ejemplo, las ciudades europeas recorridas en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007) son el ejemplo del relato de la búsqueda de un rostro que se acota bajo el paralelismo con la historia de Dante y Petrarca. Como señala Estrella de Diego, miramos el mundo a través de imágenes e historias que ya existen antes de la partida:

Es probable que salgamos de viaje, en busca de las ciudades o los paisajes, atrapados en el magnetismo de sus nombres y en las rememoraciones que estos despiertan. De cada ciudad o cada paisaje, sobre todo de aquellos que aun no han sido nombrados, el viajero guarda un relato heredado y otro personal: llega hasta allí prendido casi siempre de un mito. Las ciudades y los paisajes son, al fin, textos y no espacios físicos. El espacio físico donde el viajero cree moverse es solo una apariencia: el visitante tiene la impresión de pasear por las calles o andar por las tierras heladas, pero lo hace solo, o al menos un poco, por el relato que

---

<sup>226</sup> Benjamín, Walter, *Diario de Moscú*, (1925-1926), Madrid, Taurus, 1988, p. 53.

llevaba consigo, por el texto a priori. Los paisajes como las ciudades son narraciones, el lugar de la nostalgia en el cual se dibuja solo la divergencia entre el anhelo que se arrastra y la realidad que se encuentra.<sup>227</sup>

¿Pero como alumbrar esa tensión de la memoria del sujeto que el filósofo Henri Bergson, paradójicamente, enuncia como aquel que *se da cuenta de conocer lo que sabe que ignora?*<sup>228</sup>. En *Tren de sombras*, tras la proyección de la película familiar comienza lo que podríamos considerar el segundo segmento del film. La cámara se sitúa en la actualidad de la pequeña población de Le Thuit donde tenía su casa Fleury. El primer plano del segmento sitúa, a la izquierda de su cuidadosa composición, un cartel en el que se lee *Mémoires du cinéma*. En esta filmación aparecen la luz y el sonido dentro de *Tren de sombras*. En ese universo de Le Thuit en la actualidad, la presencia humana es apenas visible: su impronta más notoria es la de unos escolares que pasan por delante de un cementerio.



**Imagen 4.1:** *Tren de sombras*

**Imagen 4.2:** *Tren de sombras*

La cinta de Guerin llega finalmente a la antigua mansión de los Fleury, a la que encuadra desde el exterior del jardín, tras una verja. Después de traspasar

<sup>227</sup> De Diego, Estrella, *Travesías por la incertidumbre*, Barcelona, Seix Barral, (2005), p. 19.

<sup>228</sup> *Como no puedo predecir lo que va a suceder, comprendo que no lo sé, pero preveo que voy a hacerlo sabido, en el sentido de que lo voy a reconocer cuando lo perciba (...) ese reconocimiento que va a llegar, ejerce de antemano un efecto retroactivo sobre mi presente, colocándome en la extraña situación de una persona que se da cuenta de conocer lo que sabe que ignora.* Bergson, Henri, *La energía...* op.cit., p. 144.

esa verja la cámara entra en la casa y en el jardín donde sucedió la película familiar. En esa nueva visita, la explícita indagación de la ausencia de la presencia humana dentro de la casa ilustra la categoría estética hacia la que se dirige la película: el entramado de un espacio en el que la cámara busca el tiempo embalsamado por la película familiar de Fleury: deseo de encontrar en lo visible el signo con el que invocar e iniciar la fabulación de aquello aparentemente extinto. El *aura* benjaminiana como *aparición única de una lejanía por próxima que ésta pueda hallarse*<sup>229</sup>, está presente en este deseo. Los objetos de la mansión, rodeada de ese silencio que Walter Benjamin sintió como una potencia de *aura*, despliegan, *más allá de su propia visualidad, lo que debemos denominar sus imágenes, sus imágenes en constelaciones o nubes, que se nos imponen como otras tantas figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, abrir, tanto su aspecto como su significación*<sup>230</sup>.

### ***Perspectiva múltiple***

Alcanzar ese alumbramiento del tiempo anacrónico sobre los objetos, supone en la escritura de Guerin asumir un estilo para su película. ¿Cómo son mostrados en *Tren de sombras* esos espacios en los que la presencia humana parece suspendida? En un interesante texto, titulado *Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad*<sup>231</sup> (1998), Carlos Losilla observaba que en la película familiar de Fleury existía una oposición entre el estatismo y el tiempo detenido al que alude la fotografía y el retrato de la fugacidad que es el cine en su rastreo del tiempo como sucesión. Una lucha frente a la fugacidad del cine, – fugacidad que en mi opinión también radica en la diferencia del método de exhibición: de la fidelidad de la foto siempre expuesta y visible si lo deseamos, hacia la proyección del cine, siempre en circunstancias muy determinadas y precisas-

---

<sup>229</sup> Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada... op.cit., p. 326.

<sup>230</sup> Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, (1992), Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 95.

<sup>231</sup> Losilla, Carlos, “Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad”. En *Archivos de la filmoteca*, nº 30, (1998), Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, pp. 170-181.

que sería evidenciada por la presencia de las cámaras de fotos portadas por los miembros de la familia Fleury en la película familiar, como si desearan fijar los instantes de su vida en contraste con la provisionalidad del cine que les estaba filmando.

Dos formas de ver que se unen en este cine amateur de Fleury: *el movimiento sin fin: la fascinación por la velocidad (...) la tendencia a la inmovilidad, la obsesión por permanecer, (...) más allá de la provisionalidad del cine*<sup>232</sup>. Por ello cuando la familia se reúne para retratar su árbol genealógico, lo hace *en largos planos fijos de concepción claramente fotográfica*<sup>233</sup>. Esa tensión y relevo entre la fotografía y el cine también aparece cuando la cámara explora la mansión en la actualidad en este segundo segmento de *Tren de sombras*. La tendencia al plano fijo es el reflejo de un cine en tensión con la fotografía, a la que aporta la duración. Solo algunos de los motivos aparecidos en estos planos revelan la fugacidad del tiempo y el movimiento: planos fijos de la luz filtrándose entre las hojas amarillentas de los árboles. El espacio del jardín y de la casa es fragmentado y puesto en relación a través de la planificación exhaustiva y el montaje del plano fijo.

Esas mismas constantes son retomadas por Guerin más tarde, en *En Construcción*, cuando se aborda la demolición de estructuras, paredes, tablonos. La política del corte y la fragmentación descompone el movimiento y sustituye a los movimientos de cámara. La acción iniciada en un plano tendrá su continuación, réplica o nexo en otro encuadre que atrapa la misma acción o una similar desarrollada sobre otro motivo. En esta película, para el montaje basado en planos cerrados sobre los motivos grabados, Guerin utiliza en ocasiones el *raccord* en movimiento para relacionar los planos. Otras veces se esboza el movimiento en su inicio en el plano A para continuar con su conclusión en un plano B, generándose pequeñas elipsis. También resulta notable el uso de ciertos

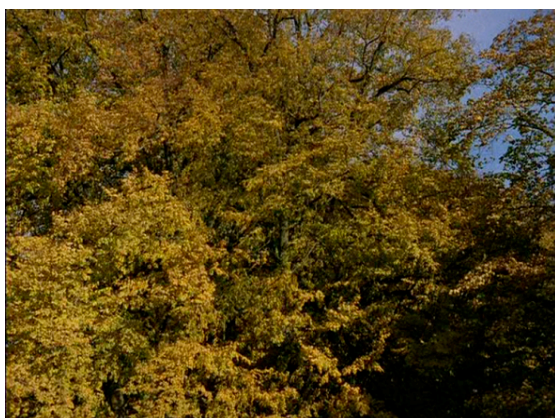
---

<sup>232</sup> Ibid., p. 174

<sup>233</sup> Ibid., p. 174.

materiales de la construcción que recorren el encuadre de manera vertical, y que el cineasta utiliza como falsas cortinillas cinematográficas para ocultar el corte del plano.

¿A qué ideario estético remite esta tendencia al plano fijo? Retomemos *Tren de sombras* y las plásticas relaciones y rimas establecidas entre el jardín - amarillento por el otoño- y sus reflejos sobre los cristales de la casa que dejan entrever parte del mobiliario interior. Esas mismas ventanas son filmadas después desde el interior de la mansión. Juego de imágenes en forma de palimpsesto, donde las hojas reflejadas sobre el cristal de la ventana se confunden con el estampado floral de las paredes del interior



**Imagen 4.3:** *Tren de sombras*



**Imagen 4.4:** *Tren de sombras*

Se crean, por lo tanto, resonancias entre los planos a través de diversos encuadres y tiros de cámara. Por ejemplo, la misma ventana llega a aparecer reflejada desde un espejo del interior y, de manera indirecta, a través de su sombra proyectada sobre la pared. En otros planos se crean juegos con espejos que se comportan como ventanas desde las que observar otras ventanas; puertas abiertas que fugan a otras puertas abiertas en un juego que parece multiplicar la imagen original.





**Imagen 4.5:** *Tren de sombras*

**Imagen 4.6:** *Tren de sombras*

Visión del espacio desde un plano fijo que retrata una perspectiva múltiple y no subordinada a un único punto de vista. No estamos lejos de una poética eisensteniana. Ya en los escasos fotogramas conservados de *Diario de Glumov* (S. M. Eisenstein, 1924)<sup>234</sup> se establecía un sistema de superficies que respondía a un mecanismo que según el propio Eisenstein trataba de trasladar al cine la multiplicidad espacial de los planos del cubismo. Espacio en mosaico de reminiscencia cubista en donde la presentación del objeto es ejercida *en sus proporciones efectivamente (no relativamente) propias*<sup>235</sup>. Por otra parte, *En Construcción* plantea unas constantes estilísticas parecidas. Una meticulosa planificación hace que la filmación de la demolición de un edificio y la construcción de otro sea íntegramente rodada en planos fijos. El sonido sobre planos de la materia, en su dimensión *aural* y generando fueras de campo a través de las voces que lo pueblan, posibilita la sutura del espacio realizada por el montaje. El cineasta también acude a la filmación de elementos móviles de la obra, como grúas<sup>236</sup> o andamios<sup>237</sup>, utilizando planos fijos: el *raccord* de

<sup>234</sup> *Dnevnik Glumova*, S. M. Eisenstein, 1924. Es la primera obra de Eisenstein. Se trata de una comedia satírica producida por él mismo.

<sup>235</sup> *La presentación del objeto en sus proporciones efectivamente (no relativamente) propias, no es evidentemente sino un tributo a la lógica ortodoxa, formal, a la sujeción el orden indestructible de las cosas. En la pintura, así como en la escultura, ésta vuelve periódica e invariablemente durante los periodos de instauración del absolutismo. Substituyendo el carácter expresivo de la desproporción arcaica en la "jerarquía de los rangos" regular de la armonía establecida burocráticamente. El realismo positivista no es ni mucho menos la forma correcta de percepción.* Eisenstein, Sergei M, citado por Ivanov, V, "Eisenstein y la lingüística estructural moderna", (1970). En *Contribuciones al análisis semiológico del film*, 1976, p. 97.

<sup>236</sup> Véase *Secuencia 11* en el DVD-1 adjunto.

dirección del objeto filmado permite que la cámara sigue al objeto desde estancias individualizadas y tomadas con planos fijos, sin ninguna relación entre ellas más que el motivo seguido.



**Imagen 4.7:** *En Construcción*

**Imagen 4.8:** *En Construcción*

Algunas de las habitaciones que esta película retrata durante el proceso de la construcción son reflejo a su vez de otra constante muy diferenciada en la película: habitaciones con ventanas donde aparece el paisaje urbano y, en ocasiones, el motivo a seguir. En esos planos apenas hay rastros visibles de presencia humana: vaciado del plano, acentuado por la tendencia al plano fijo, en el que se muestran obstáculos visuales y en el que las personas ocupan un lugar inexistente o pequeño en el encuadre, siendo la ventana el recurso para reencuadrar el propio encuadre. Guerin, como Michelangelo Antonioni, no prescinde de lo que existe en el espacio, sino que lo utiliza para representar relaciones entre los procesos de la construcción, la arquitectura del espacio y los propios encuadres cinematográficos.

Hay un cuadro, delimitado por un marco, y en él se encuadra algo sin las facilidades que proporciona, por ejemplo, al pintor la falta de desorientación.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> Véase *Secuencia 12* en el DVD-1 adjunto.

<sup>238</sup> Mancini, Michele; Perrella, Giuseppe, *Michelangelo Antonioni Arquitectura de la visión*, Catania, Alef-Finmedia. (1987), p. 18.



El espacio vaciado de *En Construcción* no es visto de una manera autónoma. Tal y como sucede con los espacios indeterminados de Antonioni en *La aventura* (1960) y *El eclipse* (1961), posee todavía un valor aparente, relativo con respecto a su importancia en el relato y la acción descrita. Estos planos vacíos de *En Construcción*, en los que la presencia humana se suspende y la atención se centra en los procesos de trabajo, crean, por tanto, una forma resultante en la que se expresa una transformación y desaparición irremediable que circunda lo visible. Porque Guerin opera también en esta película de modo parecido a Antonioni en *La noche* (1961) o en *La señora sin camelias* (1953), creando polaridades de lleno/vacío en el espacio, retratando localizaciones como encuadres vacíos que son el umbral que anuncia la próxima presencia de personas y que, a su vez, son el lugar de su próxima desaparición, de su ausencia irreparable. *En la ciudad de Sylvia* será para Guerin un nuevo paso para profundizar en las polaridades lleno/vacío. En la parte final de esta película, el paisaje de Estrasburgo es retomado un día después del fallido encuentro con Sylvia, reclamándose de manera explícita la figura femenina ausente que la balbuceante mirada del protagonista intenta de nuevo formalizar mientras observa a desconocidas en un día sombrío. Secuencia que se articula como variación y espejo siniestro de lo que puede ser considerado punto más paradigmático de *En la ciudad de Sylvia*. Me estoy refiriendo a la secuencia de la terraza en un café de Estrasburgo. El protagonista observa durante veinte minutos, representados en tiempo real, a las jóvenes que se sientan en el café<sup>239</sup>.

En su análisis de *En la ciudad de Sylvia* el teórico David Bordwell ha denominado *soñador*<sup>240</sup> al protagonista de esta película, ya que la película de Guerin no informa de su nombre. Bordwell alude así implícitamente a la película *Cuatro noches de un soñador* (1971) de Robert Bresson y al libro que el

---

<sup>239</sup> Véase *Secuencia 13* en el DVD-1 adjunto.

<sup>240</sup> Bordwell, David, "Las tres noches de un soñador", (2007). En *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007, pp. 67-69. Véase artículo original en: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/11/05/three-nights-of-a-dreamer/>.

cineasta francés adapta, *Noches Blancas* de Dostoievski (1848). En el relato del escritor ruso el protagonista se define como un paseante que se aprende de memoria las fisonomías de las personas con las que se cruza en San Petersburgo, fabulando también diálogos con los edificios como si estuviesen vivos, y maravillándose de la belleza pasajera que se marchita de forma veloz en la ciudad. Cuando conoce a una joven, el soñador confiesa que no ha habido ninguna mujer en su vida y que se enamora *de nadie, del ideal*<sup>241</sup>. El soñador de *En la ciudad de Sylvia* también aprende fisonomías de desconocidas cuando dibuja en su diario las mujeres desconocidas mientras las observa en la terraza de Estrasburgo. El diario del soñador es el equivalente al magnetófono que utiliza Jaques en la película de Robert Bresson *Cuatro noches de un soñador*. Jacques graba y escucha sus grabaciones de voz, que son esbozos de relatos y letanía que contiene el nombre de su amada. Cuando al final de la película Jacques efectúa la última grabación será para fantasear el amor hacia Marthe que la película acaba de relatar. Al escucharla, el espectador asiste, gracias al magnetófono, a una memoria auditiva mezcla de fantasía y realidad. En la película de Guerin el diario ocupa esa parcela de documentación de la realidad – el protagonista reproduce lo que el espectador observa como contraplano del protagonista, es decir, el plano subjetivo del soñador. Dibujos de perfiles, de escorzos, de rostros vistos frontalmente, en un espacio del café que no es diáfano: otros rostros, manos, cuerpos a veces se interponen entre el soñador y lo contemplado.

Este entrometimiento es una de las estrategias básicas de Guerin durante la secuencia. Inevitablemente, en pasajes anteriores y posteriores, aquello que el Soñador mira está parcialmente escondido en sucesivas capas de rostros y cuerpos.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> *De nadie, del ideal. De aquella con la que soñaba. Suelo componer novelas enteras en mis sueños.* Dostoievski, Fiodor M, *Noches Blancas*, (1848), Madrid, Magisterio Español, 1978, p. 56.

<sup>242</sup> Bordwell, David, “Las tres noches de un... op.cit., p. 68.

El plano a) como el sujeto que mira. El plano b) como el sujeto mirado. Este procedimiento, que expone un punto de vista, supone en teoría un único punto que ver dentro del plano b). Pero Guerin a menudo nos tienta en esta secuencia con planos con varios puntos a observar y a menudo oscurece los puntos más importantes. Como ejemplo de estas yuxtaposiciones, una chica en segundo plano parece besar a un hombre en el primer plano.



**Imagen 4.9:** *En la ciudad de Sylvia*

**Imagen 4.10:** *En la ciudad de Sylvia*

Espacio localizado en capas que se relacionan, que se obstruyen en una bella coreografía. De ese mismo modo, también, se presenta al protagonista.

El Soñador no es tratado de forma diferente, al menos al comienzo. En la mayoría de las películas, la construcción del punto de vista se establece con un encuadre limpio y claro del personaje que mira en el plano A. Aquí, sin embargo, al comienzo de la escena, Guerin va quitando capas para llegar hasta nuestro hombre. Durante los primeros seis planos del café, no sabemos que está en escena. Luego se nos muestra desenfocado, en el fondo de una acción más destacada. Una mujer en primer plano acapara el protagonismo del plano. En el momento en que cambia su mirada e intentamos desentrañar su expresión una segunda mujer al fondo, a la derecha, se mueve para revelar, tras ella, al Soñador.<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> Ibid., p. 68.



**Imagen 4.11:** *En la ciudad de Sylvia*



**Imagen 4.12:** *En la ciudad de Sylvia*

Esta secuencia es el relato de la búsqueda de una historia por parte del protagonista. El soñador busca un rostro que inicie la acción. Cada rostro puede ser el inicio de una trama. Una vez el soñador conoce este *espacio cubista en el que ligeros cambios de los ángulos de la cámara captan fragmentos de un espacio que hemos visto en combinaciones anteriores, obligándonos a recomponerlo todo*<sup>244</sup>, el arco visual es tan intenso que el soñador acota su mirada a ciertas mujeres. Un rostro que recuerda un encuentro antiguo en esa misma ciudad aparece tras una nueva capa: el cristal que refleja el exterior a la terraza del café es la última capa antes de la promesa de un rostro del pasado que aparece de nuevo en el interior del café. ¿Se tratará de Sylvia? El diario es entonces la datación del encuentro progresivo encuentro en la realidad con la forma ideal y ensoñada del rostro del pasado. El desarrollo de la secuencia describe un desgajamiento de lo visible, en paralelo al trabajo arqueológico de la memoria, que accede a las capas más profundas del pasado del protagonista.

Cuando la chica en la que el soñador cree reconocer a Sylvia abandona el café, decide seguirla. El primer plano de esta persecución es un plano fijo que queda vacío durante varios segundos, tras salir la chica por el lado izquierdo del encuadre. Segundos después el soñador entra por el lado derecho del encuadre y sale también por la izquierda. En los siguientes planos de este seguimiento, la cámara abandona el plano fijo. La cámara móvil sigue a la chica, que permanece de espaldas, en lo que parece de nuevo un plano subjetivo del soñador. El

<sup>244</sup> Ibid., p. 69.

soñador es filmado de modo frontal. Su rostro es visible en su observación fascinada de la figura que ve de espaldas. Contraste de planificación, por lo tanto, con la secuencia del café, en el que el visionado del espacio era parcial y en planos fijos, teniendo el espectador que elaborar mentalmente la configuración creada por el montaje. Sobre esta observación fascinada se podría decir aquello que Daney escribió sobre el uso del travelling como *vehículo del deseo*<sup>245</sup>, como modo para desarrollar la tarea del cine previa al zoom: la percepción de la *distancia entre los personajes, entre ellos y la cámara, entre la cámara y nosotros*<sup>246</sup>, permite al cineasta aislar e iluminar figuras ya sean ídolos o monstruos.

Cuando un cineasta jugaba con las distancias, no era poca cosa. El travelling sobre Nana moribunda en Renoir, o el inverosímil movimiento de la cámara que abre *El héroe sacrílego* de Mizoguchi, son jeroglíficos trazados en el espacio. Sólo que ese trazo lo conmovía todo.<sup>247</sup>

Algo fascinante sucede a partir del plano diecisiete de cámara móvil en esta secuencia. La visión ahora lateral de la chica es entrecortada por la aparición de un tranvía. El soñador, al otro lado de la calle, asiste a una visión discontinua del perfil de la chica. Por lo tanto, la visión diáfana del espacio es obstruida ahora por otro elemento móvil<sup>248</sup>.

---

<sup>245</sup> Daney, Serge, "Come tutte le vecchie coppie, cinema e televisione hanno finito per somigliarsi". En *Ciné-Journal*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 1999, p. 72. Aparecido originalmente en *Libération*, 18 de enero de 1982.

<sup>246</sup> Ibid., pp 71-72.

<sup>247</sup> Ibid., p. 72.

<sup>248</sup> Véase *Secuencia 6* en el DVD-1 adjunto.



**Imagen 4.13:** *En la ciudad de Sylvia*



**Imagen 4.14:** *En la ciudad de Sylvia*

Tendencia ya anunciada en el segundo segmento de *Tren de sombras*, cuando tras numerosos planos fijos diurnos que retratan la mansión de los Fleury en el presente, sucede la aparición del travelling que recorre la casa, creando encuadres en movimiento que sugieren otros motivos, a través de espejos, reflejos y utilizando la arquitectura del espacio interior para ejercer recortes sobre el encuadre. Lo que sucede tanto en *Tren de sombras* como en *En la ciudad de Sylvia* es el paso de los planos fijos que sustituyen al movimiento, al travelling que se fragmenta al contemplar el espacio.

Como bien dice Guerin en la primera de las citas incluidas en este capítulo, la tercera parte de *En la ciudad de Sylvia* es la consecuencia de la contemplación y del posterior encuentro con una chica el día anterior. Encuentro que tiene como final la constatación de un error: la conversación en un tranvía demuestra que el soñador ha confundido a una desconocida con Sylvia, la chica que conoció años atrás en Estrasburgo. Secuencia, en la que el equívoco encuentra cierta comicidad final que puede recordar al *Encuentro en París* (1995) de Rohmer, en la que también se describe un claro contraste entre lo que la chica dice sentir y su forma de actuar. El soñador parece fascinado con la nueva chica, que no parece molesta con el error. En esta tercera parte de la película, Guerin revisita algunas de las localizaciones del día anterior, utilizando a veces similares encuadres. El soñador, desde el interior del café, divisa una figura de semejante estilización y vestimenta a la chica conocida el día anterior. El plano fijo muestra al exterior del café. El rostro del soñador sentado en el interior es

visto como un reflejo sobre el cristal. El plano se mantiene y vemos aparecer al soñador por la parte derecha, siguiendo la dirección de la figura avistada. Guerin eliptiza ahora el desarrollo de la persecución y corta inmediatamente a un plano en el que la figura femenina se introduce en un tranvía. Tras girarse en el interior del vagón, se descubre que es una mujer distinta. El soñador, reflejado en el cristal del vagón, decide no entrar. Seis planos de mujeres en los alrededores de la parada del tranvía. Plano del soñador sentado bajo la marquesina de la parada, desvelándose así que los planos anteriores son nuevos desarrollos del punto de vista del soñador. Lo que tiene lugar a continuación es una secuencia reflejo de la desarrollada en el café en el día anterior. Pero ahora estas visiones son más parciales, aisladas y silenciosas, remarcando la dimensión *aural* del viento y el ruido de la ciudad. Ausencia de diálogos y de la música diegética que en la anterior secuencia del café, junto con la presencia de ciertas figuras recurrentes en los encuadres, permitían recomponer el espacio. No aparece, de ninguna manera, el progresivo descubrimiento de un espacio a través de un montaje que vaya desmenuzando en diferentes capas el lugar circundante al protagonista. El soñador, en los reflejos del tranvía que discurre ante él, creará ver postreramente el reflejo de la chica seguida en la jornada anterior<sup>249</sup>. El espacio de Estrasburgo queda ligado ahora a la figura ausente de Sylvia, pero también a la nueva figura descubierta el día anterior. La ciudad de Estrasburgo retratada por Guerin en *En la ciudad de Sylvia* recoge un fenómeno memorístico reflejado por Henry Bergson en su libro *La energía espiritual* (1919).

Nuestra existencia actual, a medida que se desenvuelve en el tiempo, se desdobra en una existencia virtual, en una imagen de espejo. Todo momento de nuestra vida ofrece dos aspectos: es actual y virtual, percepción por un lado y recuerdo por otro. Se escinde al mismo tiempo que se da.<sup>250</sup>

---

<sup>249</sup> Véase *Secuencia 14* en el DVD-1 adjunto.

<sup>250</sup> Bergson, Henry, *La energía...* op.cit., p. 142.

### ***La naturaleza muerta***

Conviene ponderar lo que sucede en *Tren de sombras* cuando la noche cae sobre la mansión y se prosigue la filmación del espacio vacío. Los planos de la mansión en la noche, paulatinamente, dejan de parecer sólo planos vacíos de personajes y se transforman en *naturalezas muertas* cinematográficas. Un paisaje vacío no guarda el mismo principio de composición de la *naturaleza muerta*, definible por la presencia de objetos que se envuelven en sí mismos y se transforman –a pesar de que aparentemente permanecen invariables- en *la representación de lo que permanece, a través de la sucesión de los estados cambiantes*<sup>251</sup>. La *naturaleza muerta* cinematográfica representa lo que permanece en el tiempo a partir de los estados cambiantes de las figuras visibles. El antecedente a esta tendencia se encuentra en los *pillow-shots* de Yasujiro Ozu, que Noël Burch definió como *un espacio pictórico en otro plano de la realidad*<sup>252</sup>, en un juego de descentramiento de la imagen que sucede *cuando la cámara fija su atención por un momento, a menudo largo, en un aspecto inanimado del entorno de una persona. Se sabe que quizás las personas estén cerca, pero por el momento no son visibles, y una azotea, una farola, la colada secándose en la cuerda, una lámpara o una tetera son ofrecidas como centro de atención. Es la tensión entre la supresión de la presencia humana (de la diégesis) y su potencial retorno lo que anima algunos de los trabajos más meditados de Ozu, haciendo que estos planos no sean meramente decorativos*<sup>253</sup>.

Planos en los que, suspendida la presencia humana, el tiempo se introduce en otro pasaje, pese a que *a su vez, la forma de lo que cambia no cambia, no pasa. Es el tiempo, el tiempo en persona, “un poco de tiempo en estado puro”: una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que*

---

<sup>251</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo*, (1985), Barcelona, Paidós, 1986, pp. 31-32.

<sup>252</sup> Burch, Noël, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, California, University of California Press (1979), p. 161.

<sup>253</sup> Ibid., p. 161.



*el cambio se produce*<sup>254</sup>. Ejemplo de ello son los *pillow-shots* de *Buenos días* (Yasujirō Ozu, 1959). En esta obra se narra cómo dos hermanos, que incumplen con sus deberes de inglés para ver la televisión en casa de los vecinos, deciden mantenerse mudos durante varios días debido a la negativa de sus padres a comprar una televisión. En la parte final de la película Ozu retrata diversos *pillow-shots* de un pasillo con la caja de un televisor que los padres compran para sus hijos. Estos planos retratan el fluir de una vida corriente en la que se ha ido introduciendo el paso de una época a otra; la colonización silenciosa sucedida en Japón tras la Segunda Guerra Mundial. Lo ordinario del estilo de vida americano va repercutiendo en lo ordinario de Japón, en un choque de cotidianidades que aparecen yuxtaponiendo el espacio tradicional japonés junto a otra forma foránea. También es pertinente citar algunos *pillow-shots* de *La mujer de esa noche* (Yasujirō Ozu, 1930), donde la noche se torna en día, como si se tratase de una *naturaleza muerta* sobre la cual se tangibiliza el cambio de la luz. En *Tren de sombras*, el cambio de la luz propicia el paso del plano vacío a la *naturaleza muerta*. A la inversa del ejemplo que he tomado de Ozu, esta desviación es marcada por la caída de la noche sobre la mansión deshabitada. Quizá convendría recordar cómo Gastón Bachelard describe la noche como *una amenaza de eternidad*.

La noche y la luz no se evocan por su extensión, por su infinito, sino por su unidad. La noche no es un espacio. Es una amenaza de eternidad. Noche y luz son instantes inmóviles, instantes oscuros o luminosos, alegres o tristes, oscuros y luminosos, alegres y tristes. Nunca el instante poético fue más completo que en ese verso donde se le puede asociar a la vez con la inmensidad del día y de la noche.<sup>255</sup>

En *Tren de sombras* la llegada de la noche supone una galería de imágenes singulares del interior del hogar aparecidas al compás de la música *Noche*

<sup>254</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo...* op.cit., p. 31.

<sup>255</sup> En Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, (1932), México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 100.

*transfigurada*, sexteto de cuerda del año 1899 compuesto por el austríaco Arnold Schönberg, y que fue inspirado por el poema homónimo de Richard Dehmel<sup>256</sup>. Sobre el plano de un espejo en el que se refleja una candela bajo una luz diurna cada vez más decreciente se va anticipando la caída de la noche en *Tren de sombras*. Admirable es en esta película la calidad formal con la que se sugiere el crepúsculo del día. Se recurre a planos en los que se observa el declinar de la luz dentro del propio plano. Se usa también el uso del mismo plano en diversos momentos del metraje pero con una luz distinta. La estructuración del recorrido de la casa se realiza de un modo matizado, bajo una progresiva y coherente caída de la luz.



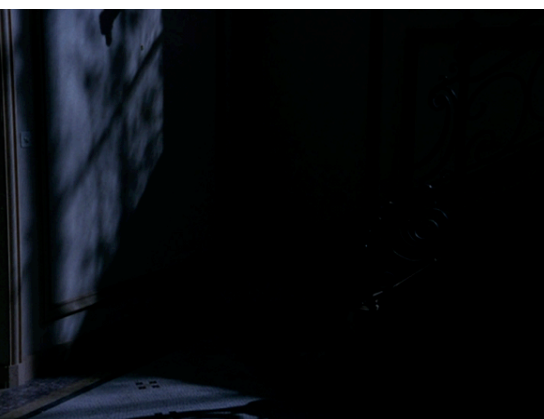
**Imagen 4.15:** *Tren de sombras*



**Imagen 4.16:** *Tren de sombras*



**Imagen 4.17:** *Tren de sombras*



**Imagen 4.18:** *Tren de sombras*

---

<sup>256</sup> Richard Dehmel describe a un hombre y una mujer caminando a través de un oscuro bosque a la luz de la luna; la mujer confiesa su secreto más oscuro con su amante: está embarazada de un extraño.

El inserto de un plano de la luna despeja cualquier ambigüedad: la noche ha caído. Las imágenes nocturnas de la casa y del viento azotando las copas de los árboles expresan una presencia de algo remoto y no visible que escapa del orden natural del tiempo. Las luces exteriores a la mansión, en ocasiones provenientes de los coches que circulan en la carretera cercana, provocan inquietantes efectos en la casa. Sombras de las siluetas de las copas de los árboles sobre la fachada; siluetas de esas mismas ramas vistas desde el interior, como si la ventana, ahora señalada por las sombras, fuese una pantalla. A las luces de los coches se suman, además, el viento y la lluvia de una tormenta<sup>257</sup> que generan nuevas oscuridades, aumentando el movimiento y el vigor de las mismas sombras. Ese relevo de la luz diurna a la nocturna incrementa la ilustración e ilusión de la presencia de lo ausente en el espacio de la mansión. Si la visión diurna del espacio ilustraba el *aura*, entendida como la *aparición única de una lejanía por próxima que ésta pueda hallarse*<sup>258</sup>, el progresivo alejamiento de lo real provocado por la caída de la noche, el viento y las sombras, ahondan en una paulatina ilusión de contacto con esos fantasmas del pasado que vimos, al principio de *Tren de sombras*, en la película familiar de Fleury. Este matiz fantasmagórico de la noche incorpora, en cierta medida, sobre este espacio anteriormente auratizado, el concepto de *huella*, definida por Walter Benjamin a través de la particular dialéctica con el concepto *aura*.

Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca.<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> La tormenta puede ser asociada a Benjamin: *La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. El pasado sólo cabe retenerle en cuanto imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad*. Benjamin, Walter, “Sobre el concepto de historia”, (1940). En *OBRAS libro I/ vol.2*, Madrid, Abada Editores, 2008, p. 307.

<sup>258</sup> Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época... op.cit., p. 326.

<sup>259</sup> *Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca*. Benjamin, Walter, *Libro de los...* op.cit., p. 450.

El film de Guérin busca de este modo, a través del montaje y de la nueva filmación, un choque del que brote la trama de espacio y de tiempo benjaminiana, que permita la encrucijada de sentirse en otro tiempo y ahora, la plenitud de lo actual venida de un lejano principio. En definitiva, un espacio donde el *aura* y la *huella* no son incompatibles, sino que entablan un diálogo por el cual se sostiene visualmente un espacio reminiscente. Didi-Huberman, precisamente, ha realizado una lúcida lectura de cómo el pensamiento de Walter Benjamin es, en realidad, tenso, contradictorio, en ocasiones vuelto contra sí mismo. Porque las afirmaciones acerca del *aura* y *huella* de Benjamin, aparentemente opuestas, están imbricadas la una en la otra, comportándose de manera dialéctica.

Si la lejanía se nos aparece, ¿esta aparición no es ya una manera de acercarse dándose a nuestra vista? (...) Cercano y distante a la vez, pero distante en su proximidad misma: el objeto aurático supone por tanto un barrido o ida y vuelta incesante, una forma de heurística en la cual las distancias –las distancias contradictorias– se experimentarían unas a otras, dialécticamente.<sup>260</sup>

El espacio en el que aparece la *huella* sostiene una lejanía que a su vez es recortada, traída hacia un presente convertido en una reminiscencia *visual y táctil, de un pasado que no deja de “trabajar”, de transformar el sustrato en que ha impreso su marca*<sup>261</sup>. Destacable es la complejidad que Didi-Huberman ha dado a la idea de *huella* hasta volverla casi un concepto reversible: ¿El proceso de impresión de la *huella* supone contacto con el origen o pérdida del origen? Una pregunta que el pensador francés resuelve con otras muchas preguntas. Así, Didi-Huberman nos dice sobre la *huella*:

---

<sup>260</sup> Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos...* op.cit., p. 94.

<sup>261</sup> Didi-Huberman, Georges, “El punto de vista anacrónico”. En *Revista de Occidente*, nº213, (1999), p. 29.

¿expresa la autenticidad de la presencia como proceso de contacto o por el contrario, la pérdida de la unicidad que supone la posibilidad de la reproducción? ¿Produce lo único o lo diseminado? ¿lo aurático o lo serial? ¿lo parecido o lo desemejante?, ¿la identidad o lo identificable?, ¿la decisión o el azar?, ¿el deseo o el duelo?, ¿la forma o lo informe?, ¿lo mismo o lo alterado?, ¿lo familiar o lo extraño?, ¿el contacto o la separación?.<sup>262</sup>

En mi opinión tal planteamiento interrogativo de Didi-Huberman sobre la complejidad de Walter Benjamin es, en sí mismo, una ontología perfecta de la imagen cinematográfica, que aúna lo lejano y lo distante, la *huella* y el *aura*, imagen dialéctica como *conflagración de todo ello: algo que nos habla tanto del contacto (el pie que hunde en la arena) como de la pérdida (la ausencia del pie en la huella); algo que expresa tanto el contacto de la pérdida como la pérdida del contacto*<sup>263</sup>.

En este sentido, el espacio nocturno de *Tren de sombras*, al contactar y suceder a la película antigua de Fleury y la filmación diurna de la casa, *dialectiza*, por así decir, tanto al *aura* como a la *huella*. El eco del pasado resquebraja el presente cuando la ilusión del movimiento oscilante y vibratorio de las sombras aparece sobre los estáticos objetos que los planos fijos recogen. Trabajo sobre los objetos para que *devengan indicio de una pérdida a la que sostienen y obran visualmente*. Pero la distancia de los diferentes tiempos en esta película de Guerin se recorre en ambos caminos. Porque, como veremos en el siguiente capítulo, en este segmento de *Tren de sombras*, la *huella* es expresada hasta sus últimas consecuencias: se fabula un contacto entre las personas desaparecidas y los objetos, entre sus miradas y nosotros. No importa, dice Benjamin, cómo de lejos pueda estar lo que ha dejado la *huella*, reminiscencia que expresa un contacto y una pérdida de éste, un deseo de alumbramiento engarzado junto al duelo y, sobre todo, una presencia y una

---

<sup>262</sup> Ibid., p. 34.

<sup>263</sup> Ibid., p. 34.

ausencia imbricadas. La cámara de José Luis Guerin, sondeando la casa, bien parece adherirse a las palabras de Didi-Huberman.

El objeto mismo deviniendo, en esta operación, el indicio de una pérdida a la que sostiene, a la que obra visualmente; al presentarse, al acercarse, pero produciendo su acercamiento como el momento sentido como “único” y completamente “extraño” de un soberano alejamiento, de una soberana extrañeza o extrañedad. Una obra de la ausencia que va y viene, ante nuestros ojos y fuera de nuestra vista, una obra anadiomena de la ausencia<sup>264</sup>.

### ***Linterna mágica***

El *aura* nos coloca ante la lejanía irrepetible y la *huella* nos sitúa en la proximidad de algo originario y remoto. ¿Y si ambas distancias actúan dialécticamente en el fluir de los tiempos que habitan en la imagen? ¿Dónde localizar el objeto o figura que exprese el viaje recíproco entre la *cercanía* y la *lejanía*? Referirse a la aparición de la *huella* significa reparar en las imágenes precinematográficas que se desatan y que la noche suscita en el interior de la mansión de los Fleury. El viento agitado y las luces de los coches de la carretera que rodea el jardín consiguen iluminar de manera centelleante y fugitiva el interior de la casa. Las sombras propiciadas, de diversa dureza, tamaño y posición, provocan sensación de movimiento. Los tres segmentos de *En la ciudad de Sylvia* comienzan, a su vez, con la habitación del hotel del soñador en la noche, anegada de sombras oscilantes procedentes del exterior del hotel. Esta especie de linterna mágica hace pensar en el acercamiento del cineasta a los terrenos de su propia introspección personal. Si tenemos en cuenta unas declaraciones del propio cineasta, la referencia a la linterna mágica hace desembocar a la película, parcialmente, en el terreno de la autoficción.

Hablando con muchas personas que hacen cine o que les interesa mucho el cine, coincidimos en que el primer contacto con el cine fue una experiencia terrorífica. La primera

---

<sup>264</sup> Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos...* op.cit., p. 94.

mirada creadora del cineasta yo la establezco en la infancia cuando el niño tiene la capacidad de soñar imágenes con las sombras, cuando está en la cama y en la penumbra, al amanecer o al anochecer, se proyectan sombras agigantadas de árboles, de hojas, filtraciones de luz a través de persianas. (...) Esa capacidad de ensoñación, de imaginar la imagen, es una redundancia que me gusta. Yo creo que el cineasta nace cuando contemplas esas sombras en la infancia, ya no eres un espectador porque hay una mirada creadora ahí, que está fabulando con las primeras imágenes en movimiento.<sup>265</sup>

Guerin sitúa la primera experiencia cinematográfica de la persona antes de la primera proyección cinematográfica convencional. Experiencia sublime surgida en la infancia, ante la urdimbre de sombras que reescriben de manera distorsionada las proporciones de los objetos que la proyectan, en una danza continua de velos que recubren y desnudan simultáneamente el espacio circundante. Objetos rescatados de su inmovilidad, reproduciendo un movimiento imposible que la ilusión de luces y sombras, sin embargo, simula.



**Imagen 4.19:** *Tren de sombras*

**Imagen 4.20:** *Tren de sombras*

En *Tren de sombras*, el ritmo de las entradas y salidas de luz dentro de la casa y el viento que mueve cortinas y árboles da a las sombras sensación de aparición y desaparición, de movimiento opuesto a la fijeza del plano. Ese movimiento y barrido de sombras en varias direcciones, sobre cuadros, retratos,

---

<sup>265</sup> Comín, Tito; Quinto, Manuel; Pérez, Jordi, “Jamás se me ocurren películas caras. Conversación con Tito Comín; Manuel Quinto; Jordi Pérez Colomé”. En *El Ciervo*, revista mensual de pensamiento y cultura, nº 619, octubre, (2002), p 32.

paredes, objetos y escaleras, crea una ilusión semejante a la de una linterna mágica en movimiento que proyectara figuras de sombra en vez de luz sobre objetos en penumbra. Quizá para entender el efecto de una linterna mágica sea imprescindible recurrir a la descripción que realiza Marcel Proust en *Por el camino de Swann* (1913) de este sorprendente y mágico artilugio, precedente, entre otros, del cine tal y como lo conocemos.

A mi familia se le había ocurrido, para distraerme aquellas noches que me veían con aspecto más tristón, regalarme un linterna mágica; y mientras llegaba la hora de cenar, la instalábamos en la lámpara de mi cuarto; y la linterna, al modo de los primitivos arquitectos y maestros vidrieros de la época gótica, sustituía la opacidad de las paredes por irisaciones impalpables, por sobrenaturales apariciones multicolores, donde se dibujaban las leyendas como en un vitral fugaz y tembloroso. Pero con eso mi tristeza se acrecía más aún porque bastaba con el cambio de iluminación para destruir la costumbre que yo ya tenía de mi cuarto, y gracias a la cual me era soportable la habitación, excepto en el momento de acostarme. A la luz de la linterna no reconocía mi alcoba, y me sentía desasegado, como en un cuarto de fonda o de “chalet” donde me hubiera alojado por vez primera al bajar del tren.<sup>266</sup>

Las palabras de Proust guardan relación con las de Guérin, porque la mutación del espacio por el efecto cambiante de la iluminación traería una experiencia desasegante sobre la alcoba, tornada bajo la luz fantasmal en un territorio de lo irreconocible y lo sobrenatural. Otra descripción de linterna mágica, que Proust recogería después en *El tiempo recobrado* (1927), volumen final de *En busca del tiempo perdido*, retrata cómo el tiempo busca cuerpos en los que proyectar su linterna mágica y exteriorizar el paso de los años y la vida de la memoria.

Muñecos, sí, pero muñecos que, para identificarlos con lo que habíamos conocido, había que leer en varios planos a la vez, situados detrás de ellos y que les daban profundidad y obligaban a un trabajo mental ante aquellos viejos fantoches, pues había que mirarlos, al

---

<sup>266</sup> Proust, Marcel, *Por el camino de Swann*, (1913), Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 19.



mismo tiempo que con los ojos, con la memoria. Muñecos inmersos en los colores inmateriales de los años, muñecos que exteriorizaban el tiempo, el tiempo que habitualmente no es visible y que, para serlo, busca cuerpos y, allí donde los encuentra, los captura para proyectar en ellos su linterna mágica.<sup>267</sup>

Del mismo modo, la linterna mágica de *Tren de sombras*, proyectando luces y sombras sobre la mansión de los Fleury, abre el juego de las apariciones y desapariciones de las figuras ausentes. Los objetos de la casa de los Fleury, retratados por Guerin en la noche, son interiores al tiempo, ya que ocupan en éste un lugar inconmensurable con respecto al que ocupan en el espacio.

En *Tren de sombras*, progresivamente, los juegos de luz y sombra van haciéndose más complejos. A veces, se nos muestran las sombras de las cortinas sobre la pared. En otras ocasiones aparecen las cortinas y las sombras de los árboles sobre ellas. Finalmente los planos se van haciendo cada vez más abstractos, casi resulta imposible discernir entre objetos reales y proyecciones de sombra. En ciertos planos las siluetas de los objetos en penumbra, el estampado de la pared, los claroscuros y las múltiples sombras superpuestas de objetos palpitantes crean una trama abstracta y una sensación de proyección en movimiento. Cuando la cámara filma de nuevo los retratos familiares colgados en la pared, las sombras les otorgan la inestabilidad y vibración de una proyección cinematográfica. De nuevo el cine confrontado con la fotografía; una constante en el cine de Guerin.

En la primera de las piezas de *Dos cartas a Ana* (José Luis Guerin, 2010) aparece de nuevo una proyección que se asemeja a la de una linterna mágica. Guerin enseña un interior de noche, con reproducciones entre otros, de cuadros como *Esopo* (1640) de Velázquez, *Narciso* (1599) de Caravaggio, *Zeuxis y las muchachas de Crotona* (1789) de François-André Vincent, o el autorretrato de Rembrandt como Zeuxis (1662). La pregunta fundadora del relato de la carta -y

---

<sup>267</sup> Proust, Marcel, *El tiempo recobrado*, (1927), Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 278.

de la propia exposición *La dama de Corinto* (José Luis Guerin, 2010)- era, después de todo, el origen de la pintura a partir de la sombra y su vínculo con la proyección cinematográfica. Las reproducciones de estos cuadros también estaban asediadas por sombras de un espacio exterior solamente sugerido a partir de esa danza de proyecciones. De nuevo aparecían las sombras de las ramas de árboles movidas por el viento como motivo recurrente. El viento, que como dijimos con anterioridad aparecía en *Tren de sombras*, profundiza en esa ausencia que ronda y asedia lo visible. Guerin, ciertamente, parece disponer en su cultura cinematográfica de imágenes fantásticas sobre el efecto perturbador del viento sobre la realidad. Pienso, como posible referente, en *El viento* (1928) de Victor Sjöström, cuando la llanura azotada por una ventisca alude a algo que se resiste a ser enterrado. La protagonista es atacada por un tratante de ganado que la asalta. Ella le da muerte e intenta enterrarlo en la llanura, pero el viento descubre el cadáver, una y otra vez. En el mismo sentido, pero recurriendo a la literatura, Gastón Bachelard, de un modo admirable, ha escrito sobre las fases del viento y las diversas psicologías que lo acompañan en *El aire y los sueños* (1943). El viento es citado por Bachelard como maldición al tumulto y paso al silencio en la narrativa de Poe. El propio Walter Benjamin sintió el silencio como una potencia aurática. Más pertinentes, sin embargo, respecto a Guerin resultan las alusiones de Bachelard al poema de Saint-Pol Roux, en las que el viento expresa el pesar de lo que ya no es, *como jirón de aire que ha vivido antaño*<sup>268</sup>.

El espacio está compuesto de almas dispersas, a  
la expectativa o bien en irremediable exilio de la  
materia, cuya moción diversa inspira,  
ramas, velos y nubes.<sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, (1943), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 284.

<sup>269</sup> Saint Paul Roux, "Le mystère du vent", (1901). En *La Rose et les Épines du chemin*, Paris, Société du Mercure de France, (1901), p. 111.

Así pues, el viento apunta a la aparición de lo *antiquizante* en la posteridad, apuntalando esta visión del tiempo cuya última instancia sería la *huella* como pasado corporeizado sobre la materia visible. Ese procedimiento se aproxima a las conclusiones de Deleuze sobre la conciencia bergsoniana del tiempo que aplicó de un modo singular al cine. Y digo singular porque para Bergson el cine constituía una síntesis incapaz de reconstruir el movimiento de manera real y de aludir, pues, al tiempo. Tiempo deleziano que apunta a la repetición de los instantes y que se despliega en un presente viviente que contrae instantes separados e independientes<sup>270</sup>.

*Tren de sombras* se presenta como la expresión máxima y el corolario de esta tendencia en el cine de Guerin. En esta película se hace partícipe al espectador de la experiencia del tiempo en su propio modo de presentación: tras la exposición cronológica de un hecho —la aparición de las cintas de Fleury— la memoria del cinematógrafo opera, en la noche, un corte transversal que nos lleva a contactar con el pasado. En este punto, quizá la tradición de la pintura de vanguardia sea especialmente útil. Así, Kandinsky escribió unas hermosas palabras sobre Cézanne y sus *naturalezas muertas* que me parecen pertinentes para describir el proceso por el cual una *naturaleza muerta*, exhibe fundamentalmente una vida anterior, una vida que no es del presente sino que hace referencia a la vida que llevaron los objetos expuestos.

Convirtió una taza de té en un ser animado o, mejor dicho, reconoció en esa taza un ser. Elevó la *nature morte* a una altura en la que las cosas “exteriormente muertas” cobran vida. Trató las cosas como a los seres humanos porque tenía el don de ver en todas partes la vida anterior.<sup>271</sup>

---

<sup>270</sup> El tiempo no se constituye más que en la síntesis originaria que apunta a la repetición de los instantes. Esta síntesis contrae los instantes sucesivos independientes los unos en los otros. Constituye así el presente viviente. Y el tiempo se despliega en este presente. A él pertenecen el pasado y el futuro; el pasado, en la medida en que los instantes precedentes son retenidos en la contracción; el futuro, porque la espera es anticipación en esta misma contracción. Deleuze, Gilles. *Diferencia...* op.cit., p. 120.

<sup>271</sup> Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, (1911), Barcelona, Barral, 1986, pp. 45-46.

Escribía anteriormente que en la noche filmada en *Tren de sombras* se sitúa de nuevo a la fotografía frente al cine. Las fotos de la familia Fleury situadas en el interior de la mansión, aluden a un tiempo detenido y lanzado a la eternidad; un tiempo que ahonda, precisamente, en la herida del tiempo. Escribe Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980) que una fotografía lleva su referente fotografiado consigo mismo, sin diferenciarse de él: *esto ha sido*. Pero esta contundente declaración esconde, sin embargo, una perturbadora realidad pues muestra una hendidura entre el presente, *esto* de la foto y el pasado, *ha sido* al que hace referencia. Un pensamiento desasosegante encuentra Barthes en las fotos y es el de la irrefutable existencia de lo fotografiado y su posterior desaparición. *Esto ha sido* escribe Barthes sobre la foto, ya que la foto no sería otra cosa que una emanación del referente uniéndose, como por un cordón umbilical, el cuerpo fotografiado y la mirada del que observa. Emanación en la mirada de una realidad del pasado que, paradójicamente y al mismo tiempo, testimonia la desaparición de los seres.

Precisamente, *Tren de sombras*, suspendiendo la presencia humana en sus planos vacíos de la mansión de los Fleury, intenta remediar esa ausencia irremediable de unos seres del pasado que vimos en la película familiar. La ilusión de movimiento que la luz opera sobre los objetos, sobre el reloj o sobre los retratos y fotografías inmóviles de la casa, saca de la fijeza del pasado a los seres fotografiados para exponer la ilusión de la pervivencia de los fantasmas. Operar el movimiento del cine es entonces proceder con un corte sobre el tiempo. *Tren de sombras* alude a los balbuceos de la imagen en movimiento -la sombra y el viento- para crear una síntesis del tiempo, expuesta por una mirada cinematográfica, que desmonta el tiempo cronológico, ya que exhibe un espacio vacío con reminiscencias a una vida pasada. *Naturaleza muerta* en la que los objetos exponen su vida anterior. Justo en el final de este segmento nocturno, antes de que volvamos a visionar las bobinas de Fleury mediante la moviola,

sobre una pared, aparece una proyección de figuración indiscernible: imágenes rápidas sobre las que surge un sonido de tren. Se muestran después los retratos de la familia Fleury, como si contuviesen la vibración de una proyección al ser surcados por las sombras. Entre medias, mediante un overlapping sonoro, se pasa del sonido del tren a un sonido con resonancias al de la moviola. El sonido persistente del fluir del agua de la tormenta sobre la mansión sirve también como reclamo para la vuelta al visionado de la película familiar, insertándose un plano de ésta en el que aparece agua moviéndose<sup>272</sup>. La casa filmada en el presente, como cinematografía per se, guarda así el germen de la película antigua y evoca en su aparentemente inmovilidad el embalsamamiento de la familia burguesa que filmó Fleury.

El cine como sombra de la vida escribía Gorki. Tanto mejor parece afirmar *Tren de sombras*: la imagen como espectro que contrae el tiempo pasado y presente. Noción de imagen como fantasmagoría, porque sin tratarse de la aparición plena de los cuerpos cuya luz se impresionó en el negativo de Fleury, supone la aparición de una presencia lejana que va más allá más de una representación convencional.

La materia, para nosotros, es un conjunto de “imágenes”. Y por “imagen” entenderemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio entre la “cosa” y la “representación”.<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> Véase *Secuencia 15* en el DVD-1 adjunto.

<sup>273</sup> Bergson, Henri, *Materia...* op.cit., pp. 25-26.

# *La memoria que mira*

*Un portal estaba a punto de cerrarse; un criado en librea matinal volvió la cabeza y me observó pensativamente. De golpe se me antojó que hubiera bastado una mínima modificación en algún lugar del pasado para que me reconociera y volviera sobre sus pasos para franquearme la entrada.*

**Rainer Maria Rilke**<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> Rilke, Rainer Maria, *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1958, p. 28.

¿Cómo citar a Henri Bergson? ¿Qué suscita, exactamente, invocar al cine junto a Henri Bergson? Sobre todo teniendo en cuenta que para el filósofo francés, como atestigua su primera tesis del acerca del movimiento en su texto *La evolución creadora* (1907), la manera de percibir del cine y, por ende, de mostrar el mundo, era errónea, porque reproducía equivocadamente la experiencia del movimiento. Conviene anotar aquí, que si Bergson se interesó por el funcionamiento del cine fue para establecer una metáfora con la que explicar lo erróneo de un método de conocimiento que, en lugar de atenerse al devenir interior de las cosas, nos situaba fuera de ellas, reconstruyendo su devenir artificialmente.

Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y como son características de esa realidad nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme e invisible, situado en el fondo aparato del conocimiento, para imitar lo característico del devenir mismo.<sup>275</sup>

Por lo tanto, ante una realidad en perpetuo devenir, este conocimiento, que Bergson consideraba de naturaleza cinematográfica, se limitaba *a tomar de tarde en tarde, sobre el devenir de la materia, vistas instantáneas y, por lo tanto, inmóviles*<sup>276</sup>. Bergson pensaba que este método cinematográfico pretendía pensar lo inestable mediante lo estable, lo cambiante mediante lo inmóvil. Y es cierto que el cine reproduce el movimiento mediante dos instantáneas congelas, *porque la cinta cinematográfica se desenrolla, haciendo que las diversas fotografías de la escena se sucedan unas a otras; proyecta todas las actitudes sucesivas del actor sobre el invisible movimiento de la cinta cinematográfica. En resumen, el procedimiento consiste en extraer, de todos los movimientos propios de todas las figuras, un movimiento impersonal, abstracto y simple –el movimiento en general, podríamos llamarlo-, en meterlo en el aparato, y*

---

<sup>275</sup> Bergson, Henri, *La evolución creadora*, (1907), Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 267.

<sup>276</sup> Ibid., p. 241.

*reconstruir la individualidad de cada movimiento particular mediante la combinación de ese movimiento anónimo con las actitudes personales*<sup>277</sup>.

Según Bergson, el cine, acercando dos instantes congelados, reproduce el movimiento de una manera falsa, ya que *el movimiento se escapará por el intervalo, porque toda tendencia de reconstruir el cambio por estados implica la absurda proposición de que el movimiento está hecho de inmovilidades*<sup>278</sup>. ¿Cómo reconstruir, sin caer en la contradicción, lo que se está haciendo a partir de lo inmóvil, es decir, con lo que está ya hecho? ¿Por qué existe un empecinamiento en observar la evolución y el movimiento mediante quietudes yuxtapuestas?

Ochenta años después de Bergson, Gilles Deleuze se ocupó de nuevo filosóficamente del cine. Para ello, Gilles Deleuze se acercó a Bergson no como historiador con un interés arqueológico, o sea, conservador, sino como un filósofo cuya *definición* de filosofía es inventar conceptos que no sean creados a partir de la nada, sino que respondan a un problema. Surgidos de un campo de experiencia, los conceptos deleuzianos se describen como un corte en el pensamiento que puede combinarse con otros conceptos, exponiendo su historia, sus componentes y preocupaciones. Porque *en este sentido, los libros de Deleuze sobre el cine son filosofía en toda su expresión: se concentran sobre un campo de experiencia que surge de un problema conceptual -¿qué pasa en el cine?- al que se acerca con conceptos inspirados en el pensamiento de Bergson*<sup>279</sup>.

Llegado a este punto conviene aclarar que los conceptos claves que Deleuze utiliza en sus textos *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985) son conceptos suyos; quizás, valga la paradoja, son bergsonianos, pero no son propiamente los de Henri Bergson. La manera que Deleuze tiene de *tratar otros filósofos es creativa –en el caso de Bergson es primeramente una*

---

<sup>277</sup> Ibid., pp. 266-267.

<sup>278</sup> Ibid., p. 269.

<sup>279</sup> Vollet, Matthias, “Imágenes - percepción y cine en Bergson y Deleuze”. En *Eidos*, nº5, (2006), p. 73.



*sistematización, después una ontologización y una conversión concerniente al propio cine*<sup>280</sup>.

Como ya hemos señalado, el propio Bergson escribió sobre el cine de una manera muy diferente, hasta opuesta, a como lo hizo Deleuze. En las líneas que componen el siguiente epígrafe de este capítulo propongo desarrollar cómo los conceptos deleuzianos sobre el cine aparecen en la obra de Guérin. Por la importancia que Deleuze otorga a Bergson en la creación de sus conceptos, acudiré también a las fuentes bibliográficas de este último, procurando de este modo aclarar el intrincado pensamiento de Deleuze.

### ***De Bergson a Deleuze***

Bergson, que llamó materia al conjunto de imágenes y percepción de la materia a esas imágenes relacionadas a la acción de una cierta imagen determinada que sería el cuerpo<sup>281</sup>, creó, sustentando de este modo su concepto de materia, una idea de *sistema abierto* definido por las relaciones de los objetos y los sistemas cerrados que lo componen. Lo *abierto* se establece como una relación que *no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos*<sup>282</sup>, ya que pertenece a ese todo que es lo *abierto* que, además, cambia sin cesar. Todos los elementos que participan en este *sistema abierto* conforman una universal variación y encuentran su sentido en esa inmanencia donde se confunden sus acciones y reacciones. ¿Cómo encuentra Deleuze en el concepto de lo *abierto* cabida para el cine?

Responder a esta pregunta es una tarea compleja porque, como ya ha quedado expuesto, para Bergson el modo en el que el cine reproducía la experiencia del movimiento era equivocado. Pero según Deleuze, con esta opinión, Bergson no toca lo esencial del cine, aunque de hecho y aún cuando él

---

<sup>280</sup> Ibid., p. 73.

<sup>281</sup> *Llamo materia al conjunto de imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo.* Bergson, Henri, *Materia y...* op.cit., p. 37.

<sup>282</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento...* op.cit., p. 24.

mismo no se percatara, en su obra *Materia y memoria* (1896) está la llave para el entendimiento correcto de lo que es el cine. La cuestión es que si Bergson utilizó el cine como ejemplo de una perspectiva ontológica errónea, entonces, ¿por qué Deleuze ha escrito sobre el cine a partir de dicho autor? A mi parecer, para Deleuze el cine es una *buena* ontología objetivada de fenómenos complejos y en consecuencia, así como Bergson –a pesar del propio Bergson– es utilizable para explicar el cine, éste último contiene ideas y conceptos que pueden revestir y sostener lo más específico del pensamiento de Bergson. En el cine se pueden ver y experimentar cosas imperceptibles o tan difícilmente explicables como la percepción, la conciencia, el movimiento, la duración en el tiempo. El cine es, como explica Matthias Vollet, *una extroversión performativa de las posibilidades humanas de crear conceptos sobre su experimentar, su actuar y su ser, la mera autorreferencialidad artística-performativa de su existencia*<sup>283</sup>. Al respecto, Deleuze, en un texto de 1986, describe la conexión interna entre la filosofía y el cine así:

El encuentro entre dos disciplinas no tiene lugar cuando una se pone a reflexionar sobre otra sino cuando una de ellas se percata de que debe resolver por su cuenta y con sus medios propios problemas similares a los que se plantean en la otra. No es difícil concebir que, en momentos diferentes, en ocasiones y condiciones diferentes, diversas ciencias se vean afectadas por problemas semejantes, así como la pintura, la música, la filosofía, la literatura y el cine.<sup>284</sup>

Bergson considera la imagen como *una existencia situada a medio entre la “cosa” y la “representación”*<sup>285</sup>, porque los objetos se encuentran en un *sistema abierto* que se establece como una relación que no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos. Los objetos se

---

<sup>283</sup> Vollet, Matthias, “Imágenes - percepción y cine... op.cit, p. 73

<sup>284</sup> Deleuze, Gilles, “El cerebro es la pantalla”, (1986). En *Dos regímenes de locos*, Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 257.

<sup>285</sup> Bergson, Henri, *Materia y...* op.cit., pp. 25-26.

encuentran, por lo tanto, en una inmanencia donde se confunden sus acciones y reacciones, como *una composición comparable a la de los trozos de vidrio que componen una figura caleidoscópica*<sup>286</sup>, por la cual las cosa y la percepción de la cosa son una sola y misma cosa, una sola y misma imagen. Lo *abierto* sobrentiende los elementos o conjuntos cerrados que lo componen y además cambia sin cesar, afectado por la interacción de esos elementos o conjuntos cerrados. En ese sentido, la relación entre los objetos que se mueven y relacionan expresa la *duración*, entendida ésta como toda la relación de los objetos del *sistema abierto* que no cesa de cambiar. Este concepto revolucionario de lo *abierto*, que irradia en la escritura de Bergson hacia fenómenos como el movimiento de la materia, la conciencia y la memoria, es el punto donde Deleuze se detiene para investigar la revolución bergsoniana y su expresión en el cine. Bergson escribe que las imágenes *se presentan recíprocamente todas sus caras, lo que equivale a decir que actúan y reaccionan entre ellas a través de todas sus partes elementales*<sup>287</sup>. Se trata de la universal variación de todas las imágenes confundiéndose con sus acciones y reacciones, dándose el movimiento de la materia. Dentro de este plano de inmanencia, una imagen privilegiada, por ejemplo, mi cuerpo. Esta idea de otorgar al cuerpo el estatus de imagen es una de las más revolucionarias de Bergson. Los componentes de lo *abierto* mantienen una relación especial con la imagen privilegiada que es el cuerpo, conjunto de acciones y reacciones con respecto al cual el resto de objetos reflejan una acción posible<sup>288</sup>.

El cuerpo acota la inmanencia abierta, abogando a favor de que el resto de imágenes de lo *abierto* sean *forzadas a abandonar algo de sí mismas para que su simple presencia las convierta en representaciones*<sup>289</sup>. De este modo, el paso de la presencia a la representación se da cuando quedan oscurecidos ciertos

---

<sup>286</sup> Bergson, Henri, *La evolución...* op.cit., p.267.

<sup>287</sup> Bergson, Henri, *Materia y...* op.cit., p. 51.

<sup>288</sup> *Los objetos que rodean mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos.* Ibid., p. 37.

<sup>289</sup> Ibid., p. 50.

costados del objeto, reducido éste a la expresión de algunas de sus partes, ya que las funciones comprometidas por el cuerpo quedan aisladas. Acertadamente Deleuze describe de este modo este plano abierto sacudido por sistemas cerrados.

Primeramente hay un sistema en que cada imagen varía para sí misma, y todas las imágenes accionan y reaccionan en función unas de otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. Pero a él se añade otro sistema en que todas varían principalmente para una sola, que recibe la acción de las otras imágenes sobre una de sus caras y reacciona ante ella sobre otra de éstas.<sup>290</sup>

Pobreza y disminución como precio a pagar para poder seleccionar y percibir un flujo de materia que sin el cuerpo caminaría sin resistencia como si de una fotografía translúcida se tratase. Nuestro cuerpo se comporta entonces como una pantalla negra situada tras esa foto. Sobre él se recorta la imagen, revelando al fin esa foto, con una opacidad que la compromete en algunas de sus partes, que pasan a ser reflejadas<sup>291</sup>.

Cuando un rayo de luz pasa de un medio a otro, lo atraviesa generalmente cambiando de dirección. Pero tales pueden ser las densidades respectivas de los dos medios que, por un cierto ángulo de incidencia, no haya ya refracción posible. Se produce entonces la reflexión total. Del punto luminoso se forma una imagen virtual, que simboliza, en cierto modo, la imposibilidad en que se encuentran los rayos luminosos para proseguir su camino. La percepción es un fenómeno del mismo género. Lo que está dado es la totalidad de las imágenes del mundo material con la totalidad de sus elementos interiores. Pero si ustedes suponen centros de actividad verdadera, es decir, espontánea, los rayos que allí llegan y que interesarían esta actividad, en lugar de atravesarlos, parecerán volver a dibujar los contornos

---

<sup>290</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento...* op.cit., p. 96.

<sup>291</sup> Para Bergson, el cuerpo actuaría de este modo porque el hombre tendría unas *zonas de indeterminación* que le permitirían superar la acción-reacción inmediata, pudiendo elaborar una respuesta aplazada en el tiempo, asimilando para sí mismo esa luz emanada de los objetos, que es absorbida hasta fundar *afectos*. Tarea del hombre en la que aparece el esfuerzo intelectual, los esquemas de la memoria: el hombre, enfrentado ante la materia, asume un desafío, una lucha, que a su vez le permite crecer espiritualmente ante la materia, mientras se abre paso y la modifica.

del objeto que los envía. (...) Los objetos no harán más que abandonar algo de acción real para figurar así su acción virtual, (...) La percepción se asemeja pues a esos fenómenos de reflexión que provienen de una refracción impedida; es como un acto de espejismo.<sup>292</sup>

Por lo tanto dentro lo *abierto* se mueve el continuo contacto recíproco del objeto y de su percepción, que son una sola y misma cosa, ya que el cuerpo refleja sobre los objetos parte de esa luz propia que emana de ellos mismos, siendo el ojo la ligazón de la luz, *es él mismo una luz ligada*<sup>293</sup>. La conciencia de algo se confunde con la luz que irradia, habiendo sido la fotografía de los objetos percibidos *sacada en el interior mismo de las cosas*<sup>294</sup>. Circuito entre el objeto y su percepción en el que ambas partes corren de forma indefinida una detrás de otra, a modo de relevo<sup>295</sup>. La materia aunando lo total y lo parcial, lo objetivo y lo subjetivo. La imagen privilegiada, mi cuerpo ocuparía el rol de centro sobre el cual gravitan las demás imágenes. El cerebro sería entonces el *centro de indeterminación* que hace posible esa relación entre el cuerpo y los demás objetos, por la cual *la cosa y la percepción de la cosa son una sola y misma cosa, una sola y misma imagen*<sup>296</sup>.

Deleuze introduce una lectura revolucionaria respecto a este concepto de Bergson en *Materia y memoria*, estableciendo una relación con el cine. Para Deleuze el cine sería capaz de concretar y captar el movimiento de los objetos que expresa la *duración*, entendida ésta como toda la relación de los objetos del *sistema abierto* que no cesa de cambiar. Y lo hace porque parte de la percepción convencional para luego superarla, convirtiéndose en un nuevo órgano de la realidad capaz de ser el ojo en la materia en movimiento. Si el cine no responde totalmente al modelo de la percepción natural subjetiva humana sino que la

---

<sup>292</sup> Bergson, Henri, *Materia y...* op.cit., pp. 51-52.

<sup>293</sup> Deleuze, Gilles. *Diferencia y...* op.cit., p. 155.

<sup>294</sup> Bergson, Henri, *Materia y ...*op.cit., p. 52.

<sup>295</sup> *La verdad es que el punto P, los rayos que él emite, la retina y los elementos nerviosos interesados forman un todo solidario, que el punto luminoso P forma parte de ese todo, y que es en P, y no en otro lugar, que la imagen de P es formada y percibida.* Ibid., p. 56.

<sup>296</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento...* op.cit., p. 97.

perfecciona es por *la movilidad de sus centros*<sup>297</sup> de intermediación ante la materia, mostrada bajo la diversidad de encuadres que acotan el mundo, con la panorámica, con la historia de dos imágenes que chocan dentro de un plano o en el montaje<sup>298</sup>. El cine, según Deleuze, se acercaría a la expresión del concepto de lo *abierto* de Bergson, con todo lo que ello conlleva respecto al movimiento de la materia.

El cine se entiende de este modo como un cuerpo con distintos centros que restituye la precisión del mundo expresado en su inmanencia y en su movimiento continuado. Además, esta movilidad de los centros del cine le permite retratar las relaciones entre el cuerpo y las imágenes con las que interacciona, en las que *la cosa y la percepción de la cosa son una sola y misma cosa*. En ese sentido el cine también describe la percepción subjetiva de seres que, confundidos, pierden el contacto con el mundo y lo tratan de retomar de manera particular. Me refiero en este caso a la representación que el cine hace de personajes que son mónadas confundidas y confusas en su contacto con el mundo, con la concatenación de seres y percepciones que lo *abierto* contiene: entonces ¿Mónica Vitti enloquecida en *El desierto rojo* (Michelangelo Antonioni, 1964), o es el mundo el que ha enfermado y ella tan solo es una vidente? ¿O fue todo a la vez? El cine, en este sentido, se hace reflejo del concepto del movimiento de los cuerpos en la perpetua interacción de todas sus caras.

Bergson leído por Deleuze, por tanto, nos permite aproximarnos a algunos conceptos desarrollados en el cine de Guerin. Así, *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997), como evolución de una toma de conciencia y como articulación de un aprendizaje del cine -desde el pasado al presente- que conlleva un

---

<sup>297</sup> *El cine presenta quizás una gran ventaja: justamente porque carece de centro de anclaje y de horizonte, los cortes que efectúa no le impedirían remontar el camino por el que la percepción natural desciende. En lugar de ir del estado de cosas acentrado a la percepción centrada, él podría remontarse hacia el estado de cosas acentrado y acercarse a él. Ibid., p. 89.*

<sup>298</sup> *La evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad será llevada por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección. Ibid., p. 16.*

paulatino contacto con el tiempo más profundo, puede ser puesta en relación con los conceptos de Bergson que hemos comentado. Recordemos que la película se mueve del visionado de una película perteneciente a la infancia del cine y deudora de la tendencia fotográfica, a la posterior filmación de ese espacio décadas después bajo la forma de un estatismo silente cinematográfico. Surge entonces el aprendizaje de un espacio tomado en una perspectiva múltiple y no plenamente diáfana y la posterior aparición de una cámara móvil que intenta encadenar el espacio fragmentado: como si el travelling que intenta desvelar el espacio, al igual que en el cine de Alain Resnais, pudiese aludir a otra capa anterior del tiempo. Se produce después la caída de la noche, se retoma totalmente el plano fijo, pero su inmovilidad es vulnerada por la tormenta, con la que aparecen las sombras bajo las cuales los retratos familiares parecen mirarnos. Estatismo cinematográfico sobre el que aparece un juego de luces oscilantes, creadas por los faros de los coches que circulan en el exterior de la mansión, que sirven para acrecentar las sombras de la mansión, dándose una composición que, mientras indiza y referencia el espacio, se adentra en el extrañamiento de lo visible.



**Imagen 5.1:** *Tren de sombras*



**Imagen 5.2:** *Tren de sombras*



**Imagen 5.3:** *Tren de sombras*

**Imagen 5.4:** *Tren de sombras*

El espacio deshabitado y acuciado por las sombras hace una continua alusión a fueras de campo de la imagen, que asedian lo visible, lo confunden y, por último, lo quebrantan. Los objetos y las sombras, la cosa y su virtualidad emanada de la luz fugitiva, aparecen en un orden por el cual el plano se resiste a revelar, como si de un encuadre abstracto se tratase, los límites de una zona a otra, dejando un entramado y una mancha imprecisa de sombras que se confunden sobre objetos. Vaciar de personas el plano es dejarlo expuesto entonces a una visión que alude a un afuera: plano en sí como espacio fuera de campo.

¿Cómo describir esta vuelta a una mirada primitiva a través de una sombra que, como linterna mágica, constituye un precine? Luminoso es Bergson cuando dice que cuando se produce movimiento, en otro sitio se produce su registro en el tiempo:

Donde quiera que algo vive hay, en algún sitio, un registro abierto en el que se inscribe el tiempo.<sup>299</sup>

Materialista como Bergson es Vertov: su ojo capta esa inmanencia de continuas acciones y reacciones, aún cuando las reacciones a un acto alcancen proporciones cósmicas, como en *La sexta parte del mundo* (Dizga Vertov,

<sup>299</sup> Bergson, Henri, *La evolución...* op.cit., p. 28.



1926), un ejemplo de intercambios múltiples en un vasto territorio de diferentes pueblos y culturas donde el ojo del cine registra unas interacciones diversas que sobrepasan el tiempo convencional. De la percepción a la acción consecutiva, un mundo entero por explorar<sup>300</sup> y, por tanto, la consecuente aparición de un correlato, que es la búsqueda de una reacción inconmensurable por remota y lejana. *Tren de sombras* se mueve en esa vertiente, porque se pasa del visionado de una película familiar como remanente del tiempo, a la eclosión de esa memoria, décadas después, con la consecuente alteración del espacio visible de la mansión vacía: de los espectros de la película al mundo como cine y fantasma. Algo que también está ligado a una exploración de las formas. De las fotos mostradas en el interior de la mansión al inicio de la película, se pasa al movimiento de esos seres en la película de Fleury. Después aparecen los retratos de la mansión, filmados como si contuviesen la ilusión del movimiento al ser agitados por la sombra y, posteriormente, se visionan esos seres hundidos en el pasado como series de fotogramas ralentizados y congelados en la moviola.

Prestar la mirada a algo que desborda al hombre es abrazar un tiempo inconmensurable que el cine alcanza a ver en sus variaciones y reenvíos, en sus diferentes registros esparcidos, dándose un presente sumamente curvado en el que el pasado se contrae junto con el porvenir naciente y filmado por la cámara. Se trata de hablar, como hacía Vertov en *El hombre de la cámara* (1929), desde el ojo de la materia, y así observar las diversas reacciones esparcidas en el espacio y en el tiempo. Para esa tarea Vertov pasa por una alteración de la percepción de lo real: la congelación de un instante en el continuo del movimiento, la vibración de los fotogramas de una figura que aparece

---

<sup>300</sup> La parte de independencia de la que dispone un ser vivo, o como diremos nosotros, la zona de indeterminación que rodea su actividad, permite pues evaluar a priori el número y la distancia de las cosas con las cuales él está en relación. Cualquiera sea esa relación, cualquiera sea pues la naturaleza íntima de la percepción, se puede afirmar que la amplitud de la percepción mide exactamente la indeterminación de la acción consecutiva, y en consecuencia enunciar esta ley: la percepción dispone del espacio en a exacta proporción en que la acción dispone del tiempo. Bergson, Henri, *Materia y...* op.cit., p. 47.

entrecortada como inserto en las aceleradas imágenes, el desplazamiento por diferentes centros y perspectivas que la película – como en *La región central* (Michael Snow, 1971) – y el espectador deben aprender. Ese proceso también es dado a ver en *Tren de sombras*. Centros de acciones y reacciones diversas, ya que están dentro de la propia película familiar –recordemos aquí que la moviola encuentra y subraya en el film de Fleury latentes e insospechadas relaciones entre las personas de esta película<sup>301</sup>–, entre ésta y la mansión vacía, entre todo ese dispositivo y el espectador. Como ejemplo del aprendizaje del tiempo plural en el que se inscriben las más variadas acciones y reacciones, la representación más antigua, la sombra, referida a los espectros que aparecen en la película de Fleury y al sofisticado precine que Guérin crea en su visita nocturna a la mansión, invocando a esos espectros pasados. Modo de formulación de una mirada antigua ahora mimetizada, desplegada en un presente viviente que contrae el pasado y el futuro naciente cuando ambos parecían sucesos aparentemente independientes. Como escribe Deleuze *el pasado y el futuro no designan instantes distintos de un instante, sino las dimensiones del presente mismo en tanto contrae los instantes*<sup>302</sup>.

Dar al cine las facultades del cuerpo dentro del sistema abierto bergsoniano permite también entender el aprendizaje de ese tiempo pasado como repetición, como puesta en marcha de un movimiento entrecortado que anuncia lo que sabrá y la toma de conciencia de lo que aún no sabe: darse cuenta de conocer lo que se sabe que aún se ignora<sup>303</sup>. Nos encontramos, por tanto, frente a los dos tipos de memoria que describe Bergson.

---

<sup>301</sup> Véase el capítulo de esta tesis doctoral *El falsario*.

<sup>302</sup> Deleuze, Gilles, *Diferencia y...* op.cit., p. 120.

<sup>303</sup> *Cuando, por ejemplo, nos ejercitamos en aprender una lección, ¿no está ya en nuestro espíritu, invisible y presente, la imagen visual o auditiva que buscamos recomponer a través de movimientos? Desde el primer recitado reconocemos con un vago sentimiento de malestar tal error que venimos de cometer, como si recibiéramos de las oscuras profundidades de la conciencia una especie de advertencia.* Bergson, Henri, *Materia y...* op.cit., p. 98.

Decíamos que existen dos memorias profundamente distintas: una, fijada en el organismo, no es otra cosa que el conjunto de los mecanismos inteligentemente montados que aseguran una réplica conveniente a diversas interpelaciones posibles. Ella hace que nos adaptemos a la situación presente y que las acciones padecidas por nosotros se prolonguen ellas mismas en reacciones unas veces ejecutadas otras simplemente nacientes, pero siempre más o menos apropiadas. Hábito más bien que memoria, representa nuestra experiencia pasada, pero no evoca su imagen. La otra es la memoria verdadera. Coextensiva a la conciencia, retiene y alinea nuestros estados unos tras otros a medida que se producen, reservando a cada hecho su lugar y señalándole en consecuencia su fecha, moviéndose realmente en el pasado definitivo.<sup>304</sup>

Memorias diferenciadas que para Bergson, sin embargo, van codo con codo y se prestan mutuo apoyo, porque *de un lado, en efecto, la memoria del pasado presenta a los mecanismos senso-motores todos los recuerdos capaces de guiarlos en su tarea de dirigir la reacción motriz en el sentido de sugerido por las lecciones de la experiencia: en esto consisten precisamente las asociaciones por contigüidad y por similitud. Pero por otro lado los aparatos senso-motores proporcionan a los recuerdos impotentes, es decir inconscientes, el medio de tomar cuerpo, de materializarse, en fin, de devenir presentes*<sup>305</sup>. Entre la memoria como imagen que conserva todo el pasado y la acción de los hábitos del cuerpo sobre los objetos que lo interpelan aparece la repetición, que no tiene el papel *en absoluto de convertir el primero* (de los tipos de memoria) *en el segundo; su papel es el de utilizar cada vez más los movimientos por los cuales se continúa el primero, para organizarlos entre ellos*<sup>306</sup>.

Considero que ese aprendizaje a partir de la repetición aparece en *Tren de sombras*, película en la que se remontan las imágenes de la cinta de Fleury buscando, como explicamos en el capítulo *¿Qué es la imagen asediada?*, posibles relaciones entre las imágenes y misterios en un mismo encuadre que es

---

<sup>304</sup> Ibid., pp. 161-162.

<sup>305</sup> Ibid., p. 163.

<sup>306</sup> Ibid., p. 95.

detenido por la moviola. Este mecanismo de desmontaje ejemplifica lo que quiero exponer: hablar del pasado del cine es retomar su forma y trazo pretérito, descomponiendo el movimiento hasta enfrentarse con la propia genealogía del cine<sup>307</sup>. Escribía antes sobre el modo de conocer lo que se sabe que aún se ignora: dar una salida presente a las imágenes o miradas pasadas supone su repetición, el balbuceo por el cual, recomponiéndose desde los detalles y movimientos aparentemente aislados, se toma conciencia de lo que falta para recomponer la imagen y las miradas pasadas. Intentar recomponer algo visto y que ahora es un recuerdo a evocar en el espacio nocturno y vacío de la mansión, consiste en imitar, en repetir, en buscar el movimiento en el presente que haga surgir las capas de pasado vistas en la cinta familiar de Fleury. Una operación que se realiza a través del movimiento confuso que imita la imagen pasada abarcando su virtual descomposición, ya que *contiene su análisis en sí mismo, por así decirlo. El progreso que nacerá de la repetición (...) consistirá simplemente en liberar lo que estaba envuelto de entrada, en dar a cada uno de los movimientos elementales esa autonomía que asegura la precisión*<sup>308</sup>. Por ello repetir no puede ser el esfuerzo que reproduzca lo mismo sino aquello que centra la atención en los detalles que pasarían inadvertidos: *la repetición tiene por verdadero efecto descomponer primero, recomponer después*<sup>309</sup>.

La imagen cinematográfica desmontada, por tanto, para remontar el tiempo y, finalmente, mimetizar y traer las miradas del pasado de esos seres desaparecidos que vimos en la película familiar. Como desmontaje y mimesis de la imagen pasada, abarcando su virtual descomposición -en una búsqueda de la imagen más desnuda y esencial-, se pueden entender, finalmente, las sombras

---

<sup>307</sup> Esta misma tendencia de explicitar la genealogía del cine como la sucesión de las imágenes fijas que componen la imagen en movimiento aparece a su vez en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007), *Las mujeres que no conocemos* (José Luis Guerin, 2010), *La dama de Corinto*, – obras estas tres en las que se rescataban frames de una cámara de vídeo, los cuales eran tratados como fotos en montajes secuenciales nuevos, expuestos a veces en forma de bucle- donde el desmontaje en imágenes contiene un nuevo continuo, un nuevo montaje donde el fotograma o frame se emancipa de la serie de imágenes que componía el movimiento. Esta tendencia alrededor de estas tres obras es analizada en el capítulo *Museo y tiempo*.

<sup>308</sup> Ibid., p. 122.

<sup>309</sup> Ibid., p. 123.

nocturnas en *Tren de sombras*. La casa de los Fleury es el marco para ese paso de la polaridad del día a la noche, del espacio vacío a la *naturaleza muerta* llena de presencias pasadas sugeridas por la sombras. Vueltos los objetos hacia su propio envolvimiento, hacia su propia visión interior y su esparcirse en el tiempo reminiscente, se observan las diferencias entre la serie temporales antigua –compuesta por la película familiar de Fleury- y el presente –la filmación en color del hogar vacío que Guerin realiza. De ese modo, gracias al cine, todo lo que permanece del pasado, aparece visible, en el tiempo presente. Es el ojo del cine es el que, actuando como pantalla, rebota la luz esparcida por la película de Fleury sobre ella misma y sobre el hogar de los Fleury, que deja de estar vacío. Pero deseo recalcar aquí que no se trata únicamente de portar la presencia de unos seres aparentemente escindidos, sino de mimetizar su mirada. Por ese motivo el cine se confronta con su infancia, su esencialidad y genealogía, conformada por la tensión entre fotografía y cine – explicitada por el desmontaje de la moviola, que expone el cine como una sucesión de imágenes fijas- y por la representación en movimiento basada en la sombra, que otorga una sensación opuesta a la inmovilidad a los objetos y los retratos de la mansión.

Ese pasado como *recuerdo puro* –manera con la que Bergson se refiere a la memoria completa que contiene el pasado en todos sus detalles- se materializa en una imagen presente en la medida de que es al pasado en sí mismo donde se ha ido a buscarla, porque *el pasado no puede ser captado por nosotros como pasado más que si seguimos y adoptamos el movimiento por el cual él se realiza en imagen presente*<sup>310</sup>. Moverse por las estancias de la mansión de *Tren de sombras* es la tarea obsesiva que intenta anudar mediante el montaje estancias asediadas por un *afuera* que no deja de crecer y que ni siquiera el travelling puede vislumbrar. El asedio paulatino del encuadre por parte de los objetos confundidos con sus sombras, en un orden de capas casi abstracto, es el resultado de un viaje por el cual el *recuerdo puro* de un pasado dado por la

---

<sup>310</sup> Ibid., p. 147.

película de Fleury se actualiza en la percepción presente mediante un *recuerdo imagen*.

La percepción nunca es un simple contacto del espíritu con el objeto presente; está completamente impregnada de los recuerdos imágenes que la completan al interpretarla. El recuerdo imagen, a su vez, participa del “recuerdo puro” que comienza a materializar, y de la percepción en la que tiende a encarnarse.<sup>311</sup>

### ***Sombra***

El desmontaje de la imagen cinematográfica, su vuelta a la esencialidad y confrontación entre la fijeza y lo transitorio, entre la fotografía y la sucesión de fotogramas, concuerda con la aparición de la sombra, imagen primigenia para la representación occidental, que fue el tema principal en *La dama de Corinto* (José Luis Guerin, 2010) y *Dos cartas a Ana* (José Luis Guerin, 2010). Entre la pintura y el lienzo en blanco una coalescencia similar a la del cine con la pantalla en blanco, sobre todo si tenemos en cuenta el texto de Plinio que Guerin no dudó en explicitar en esa exposición y en las cartas allí presentadas. En el texto de Plinio el origen de la pintura aparece vinculado a la proyección.

Sobre la pintura es suficiente y de sobra lo dicho. Ahora sería conveniente añadir a ésta lo que concierne al modelado. Utilizando la misma tierra con la que trabajaba, el alfarero Butades de Sición fue el primero que modeló retratos de arcilla, en Corinto, a causa de una hija suya que estaba enamorada de un joven; cuando éste se marchó al extranjero, ella trazó una línea alrededor de la sombra de su rostro proyectada en una pared por la luz de una lucerna y a partir de esta línea su padre la modeló en arcilla.<sup>312</sup>

Sobre esta celebre secuencia en la que Plinio narra el origen de la pintura, Victor I. Stoichita ha escrito interesantes conclusiones. El modo de

---

<sup>311</sup> Ibid., p. 145.

<sup>312</sup> Plinio el Viejo, “Libro 35, 1-30; 50-165”. En *Textos de historia del arte*, Madrid, A. Machado Libros, (2001), p. 124.

representación recién nacido, según este historiador del arte, era la creación de una imagen para el recuerdo, haciendo presente lo ausente, porque *la imagen/sombra es una imagen de la persona con la cual guarda no sólo una relación de semejanza sino también de contacto. La verdadera sombra, siempre cambiante, acompañará al amado en su viaje, la imagen de la sombra dibujada en la pared es una reliquia que se opone al movimiento del viaje, adquiriendo así un valor expiatorio y propiciatorio. La sombra real se marcha con el viajero, mientras que el contorno de esta sombra, fijado en la pared, eterniza una presencia bajo forma de imagen, consolida una instantánea*<sup>313</sup>. Términos de pérdida de contacto y de contacto con lo perdido expresados, por otra parte, por Didi-Huberman en su visión de la dialéctica entre *aura* y *huella* estudiada en el anterior capítulo. Dentro de su análisis del texto de Plinio, Stoichita repara en el escenario nocturno y lo contrapone con la variante diurna transmitida en otras versiones del mito llegando a esta conclusión.

Una sombra bajo el sol es la señal de un momento preciso y sólo de éste; la sombra nocturna, en cambio, escapa del orden natural del tiempo y paraliza el flujo del devenir.<sup>314</sup>

Las sombras nocturnas son las encargadas en *Tren de sombras* de formar una urdimbre en la que los planos se van haciendo cada vez más complejos y abstractos: las siluetas de los objetos en penumbra, el estampado de la pared, los claroscuros y las múltiples sombras superpuestas de objetos agitados crean una sensación de proyección y movimiento. También encontramos la coexistencia de diversos planos en profundidad, expresando una interioridad del tiempo, en una secuencia nocturna de *En Construcción* (José Luis Guerin, 2001). A lo largo de este metraje Guerin registra, en diferentes momentos, la relación entre el obrero Adbel y Santiago, otro obrero, gallego, muy reservado y un tanto malhumorado. En una secuencia nocturna, Abel sujeta una lámpara para que Santiago pueda

---

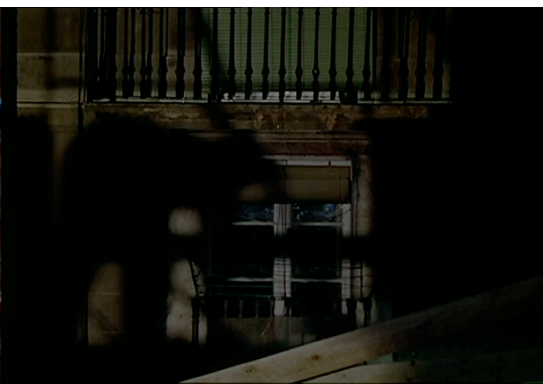
<sup>313</sup> Stoichita, Victor I, *Breve historia de la sombra*, (1997), Madrid, Siruela, 1999, p. 19.

<sup>314</sup> Ibid., p. 24.

trabajar poniendo ladrillos. Abdel pregunta a Santiago sobre su etapa trabajando en un cementerio. Guerin comienza entonces a grabar las sombras en movimiento de ambos. La sombra de Santiago, mientras habla de esa etapa, aparece con una pala de arena de la obra. La banda sonora sigue ocupada por el ruido de la labor y el diálogo de ambos. La danza de sombras continúa. El trabajo con la pala, representado por las siluetas proyectadas, no tiene la apariencia de un trabajo de la obra, sino de la labor del que entierra algo. La sombra de Santiago mientras trabaja con su pala parece, literalmente, la de un enterrador. Esta sombra puede entenderse entonces como la presencia de algo que no puede enterrarse, ya que ligada a Santiago, contiene el contorno perpetuo de su pasado<sup>315</sup>.



**Imagen 5.5:** *En Construcción*



**Imagen 5.6:** *En Construcción*

Menos elaborada y cercana a la cita erudita parece la alusión a la huella y a la sombra en la *Carta n°5* (José Luis Guerin, 2010) de la correspondencia con Mekas. La voz del cineasta alude a cómo asocia las fechas de construcción de las casas antiguas que rodean su propio apartamento, con los grandes títulos rodados esos mismos años. Tras citar *Nosferatu* (1922) de Murnau, sobre la pared aparece una alargada sombra en recuerdo de aquella fantasmal silueta que emanaba, como un espectro independiente del cuerpo del vampiro, en la película alemana. En contraposición a otros títulos, aquí no se trata de buscar el correlato

<sup>315</sup> Véase *Secuencia 16* en el DVD-1 adjunto.



a la sombra dentro de la narración desplegada, sino de una cita insertada –no por ellos menos sincera– que no es desarrollada y en la que el contenido no está totalmente ligado a la forma.

Sin embargo, *La dama de Corinto*, como corolario de la sombra, debe ser desglosada en varios aspectos. El primero, ya se ha señalado, hace referencia al hermanamiento entre cine y pintura y es analizado en otros capítulos. El segundo es la aparición de las sombras en movimiento de los árboles sobre las reproducciones de cuadros en la primera de las piezas de *Dos cartas a Ana*, expuesta en la primera sala de la exposición *La dama de Corinto*. Hecho que encuentra su relación con un clip que estaba expuesto en la segunda de las salas y en el que se exponía un relato en el que la sombra ocuparía el lugar de la persistencia del tiempo pasado. El rapto de Europa por Zeus era mostrado en un clip de sombras chinescas titulado *Las mutaciones Zeus*. Mito que describe a Europa horrorizada, galopando por el mar a lomos de un toro, que tras seducirla la raptó y que al llegar a las costas de Creta recuperó su identidad verdadera de Zeus. Ambos se amaron a la sombra de un árbol que desde entonces no perdió sus hojas. De nuevo la alusión a la sombra como reserva del tiempo eterno.

El tercer y más relevante aspecto se encuentra en la segunda de las piezas de *Dos cartas a Ana*. Se trata de la adaptación libre del origen de la pintura descrito por Plinio. La joven es presentada como una amante en tiempos de guerra. Danza primero con su amado, del que no vemos el rostro. Al principio ambos aparecen como sombras anudadas. La premonición de la partida sucede cuando ella le abraza. Un primer plano de la amante que se funde con las hojas de los árboles muestra su conmoción ante el presentimiento. Ella, bajo la penumbra, coge la candela y la sombra de él aparece. Comienza una danza con la sombra hasta que, a través de su propia animación, funde con ella el fantasma *de su yerto amado y logra que éste cobre inesperada vida sombría. Le hace bailar a su mismo son. De esta fusión o confusión, de esta coyunda erótica fantasmal, surge el gesto que registra la imagen inalterada de la efigie del amado, el*

*retrato que consigna su pérdida*<sup>316</sup>. Ella cosida a la sombra de su amado. Finalmente, tras fijar con carboncillo la sombra en la postura deseada, la figura del amado parte<sup>317</sup>.



**Imagen 5.7:** *Dos cartas a Ana*



**Imagen 5.8:** *Dos cartas a Ana*



**Imagen 5.9:** *Dos cartas a Ana*



**Imagen 5.10:** *Dos cartas a Ana*



**Imagen 5.11:** *Dos cartas a Ana*



**Imagen 5.12:** *Dos cartas a Ana*

Secuencias después Guerin retoma la fabulación de Plinio y la amante aparece como sombra danzante alrededor del trazo ya pigmentado en su interior

<sup>316</sup> Calvo Serraller, Francisco, “Asombro”. En *La dama de Corinto*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, (2011), p. 27. Se trata de un libro conmemorativo de la exposición homónima, realizado por José Luis Guerin con la asistencia de Ana Doldán. En el libro se adjuntan 1 *Dos cartas a Ana*, medimetroraje presentado en la exposición, junto con fotocomposiciones que trasladan, en la medida de lo posible, los paneles y proyecciones de la exposición. Los textos introductorios pertenecen a Ana Martínez de Aguilar y a Francisco Calvo Serraller.

<sup>317</sup> Véase *Secuencia 17* en el DVD-1 adjunto.

de negro, en lo que se constituye como un acto que realza la sombra fija del amado que acaba de partir con su propia sombra. De nuevo ambos amantes son fusionados por sus respectivas sombras; sombras que retienen y recuperan. Pero citar la sombra no puede ser sólo hablar del origen como mito, como narración, sino *que hay que volverlo a contar. Hay que montarse sobre sus ruedas; hay que montarlo. Una y otra vez. Porque las imágenes se encadenan, como los vagones de tren. (...) Porque las imágenes informan, son un documento, pero sobre el que hay que reflexionar*<sup>318</sup>. El trazo de la joven de Corinto en *Dos cartas a Ana* sobre una pared grisácea encontraba eco con un gesto de una proyección fotosecuencial situada en la segunda sala de la exposición *La dama de Corinto*. En ella aparecía una mano que se movía sobre una ventana de un tren que dejaba ver un paisaje, como si el paisaje visto fuese un lienzo que se pudiese tocar. El movimiento de la mano establece, de este modo, una coalescencia entre el origen de la pintura y el cine. Es un ejemplo que demuestra la intención del cineasta: la reflexión sobre la sombra tiene que ser asumida en su mayor diversidad posible.

Por ello, en la segunda de las piezas de *Dos cartas a Ana*, Guerin fabula lo que aconteció tras la danza amorosa entre los amantes de Corinto. Cuando la sombra del amado se ha marchado y la amante ya no se encuentra en cuadro, quedando tan solo el trazo relleno de la silueta dibujada, Guerin proyecta sombras de árboles en una nueva vuelta a la idea de la linterna mágica que, en este caso, mediante cuidados fundidos encadenados y el cambio de la escala de plano, es eliptizada, trasladando la silueta dibujada hacia la posteridad del porvenir<sup>319</sup>. En esa misma pieza de *Dos cartas a Ana*, encontramos un nuevo recurso por el cual el cineasta se encadena a ese legado descrito por Plinio. Guerin, que sigue a una mujer que camina entre las ruinas, aparece como un

---

<sup>318</sup> Ibid., p.35.

<sup>319</sup> Véase *Secuencia 18* en el DVD-1 adjunto.

camarógrafo aludido por su larga sombra. ¿Cómo entender ese volteo de su imagen a la zona del espectro?

### ***Esto me mira***

Establecerse como una mirada que introduce una dialéctica en reposo en el corazón del tiempo, imbricando los conceptos de aura y de huella benjaminianos, es establecer una trama de tiempo sobre el espacio por la cual las miradas de antaño despiertan, pudiendo de nuevo mirarnos. Las imágenes interrogan y nos miran porque la experiencia del aura reposa *sobre la traslación de una forma de reacción corriente en la sociedad humana a la relación de lo inánime o de la naturaleza con el hombre. El mirado, o aquel que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada*<sup>320</sup>. Capacidad de los objetos para mirarnos como si aún quedasen en ellos los restos de las miradas que antes los rozaron. *Esto me mira* sentimos cuando las sombras entran en la mansión de Le Thuit y el brillo sobre los ojos de algunos retratos provoca que parezcan mirarnos en la penumbra. Algo está ante nosotros y a su vez fuera de nuestra vista, nos mira y se escapa: el tiempo al desplegarse sobre el espacio lo reorganiza, invierte las miradas. Las presencias de lo lejano inquietan el aspecto de los objetos, en una poesía que es la de la reescritura del espacio a partir de la vibración de las sombras sobre los rostros y objetos petrificados en la propensión de una espera ahora resuelta.

¿La palabra aura no resuena en francés como el verbo por excelencia de lo que todavía no tenemos, un verbo conjugado en futuro (aura=tendrá) y como petrificado en su espera, en su propensión?), y le confiere a cambio una cualidad de cuasi-objeto, de cuasi-ser- “alzar los ojos”, aparecer, acercarse, alejarse.<sup>321</sup>

---

<sup>320</sup> Benjamin, Walter, “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, (1939). En *OBRAS libro I/vol.2*, Madrid, Abada Editores, 2008, pp. 252-253.

<sup>321</sup> Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos...* op.cit., p. 96.

Un hallazgo de primera magnitud que Picasso expuso de manera magistral a Ernst Jünger, describiendo una especie de visión más allá de la mirada directa por la que sus *cuadros causarían el mismo efecto si, una vez acabados, los envolviese y sellase, sin mostrarlos*<sup>322</sup>. Dentro de la correspondencia con Mekas existe una carta en la que Guerin retrata esa propensión a la espera encarnada en el rostro. Didi-Huberman, cuando afirma que Benjamin se refiere al ocaso del aura y no al fin del aura, se ampara en que el ritual aún permanece en un último refugio que es el rostro humano. De ahí es de donde derivaría que las primeras fotografías fuesen rostros.

El culto del recuerdo de los seres queridos, ausentes o difuntos, ofrece así al sentido ritual de la obra de arte un último refugio. En la expresión fugitiva de un semblante humano, en las fotografías más antiguas, parece como si el aura destellara por última vez.<sup>323</sup>

En este estudio ha quedado ya reflejada la querencia de Guerin a desplegar un arte del retrato que alcanza su máxima expresión en el cine directo de *Guest* (José Luis Guerin, 2010). Retrato que en la *Carta n°5* tiene un poso funerario: se trata del rostro de Nika Bohinc, joven crítica de cine eslovena asesinada en Filipinas junto a su compañero Alexis Tioseco. Guerin muestra las imágenes tomadas en Lisboa, durante el festival en la que conoció a Nika. Guerin rescata dos momentos del encuentro: un evento del festival en un barco y una entrevista que ella le hizo. Esta secuencia acaba con dos planos silenciosos sobre su rostro<sup>324</sup>. En realidad se trata de solo uno, extraído del encuentro en el barco, repetido en el momento en el que Nika alza los ojos para mirar: *la cámara se convierte en una caricia embalsamadora sobre el bello rostro de Nika*

---

<sup>322</sup> Jünger, Ernst. “Primer diario de París”, (1949). En *Radiaciones I*, Barcelona, Tusquets, 1995, p. 326.

<sup>323</sup> Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducción...” op.cit., p. 332.

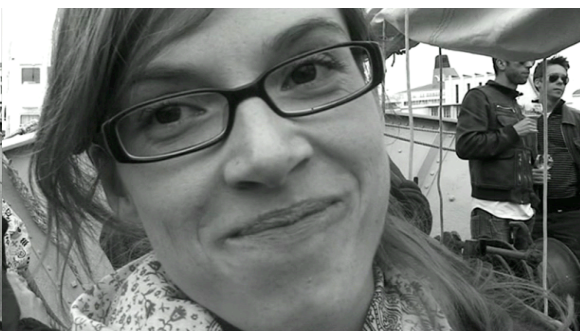
<sup>324</sup> Véase *Secuencia 19* en el DVD-1 adjunto.

*desaparecida*<sup>325</sup>. La conmoción y emoción del plano repetido trae para el cine algo que parece de la fotografía. Quizás se trate del *aire* que Roland Barthes describió en *La cámara lúcida* (1980) como algo indescomponible, indecible y que hace inducir el alma bajo el cuerpo. Embalsamar es un acto de crear embalses perceptivos, de traer persistencias que interroguen rostros como si quizás algo hubiese pasado desapercibido.

El aire (llamo así, a falta de otro término mejor, la expresión de la verdad) es como el suplemento inflexible de la identidad, aquello que nos es dado gratuitamente, despojado de toda “importancia”.<sup>326</sup>



**Imagen 5.13:** Carta nº5



**Imagen 5.14:** Carta nº5

Nika nos mira desde su pasado y la herida del tiempo es el resultado de que esas imágenes lleven a su referente fotografiado, Nika, consigo mismas. *Esto ha sido* nos dice Barthes sobre la doble posición de realidad y de pasado de las fotos, *confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia al pasado (“esto ha sido”), la foto sugiere qué éste está muerto*<sup>327</sup>. La imagen atestigua una presencia, en ese lugar que se extiende entre el infinito del mundo captado por la

<sup>325</sup> Brenez, Nicole, “Mímesis 2”. En *Todas las cartas*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània Barcelona e Intermedio, (2011), p. 108.

<sup>326</sup> Barthes, Roland, *La cámara lúcida...* op.cit., p. 163.

<sup>327</sup> Ibid., p. 140.

cámara y el sujeto – Guerin como operador, nosotros como espectadores. El referente ha estado allí y la imagen es la emanación en el presente de ese referente, Nika, ya desaparecido. El *punctum* de Barthes en *La cámara lúcida* es el punto de singularidad del otro que perfora la superficie de la reproducción, es decir, de la fotografía. Singularidad *que horada, me alcanza de golpe, me hiere o me mata y, que parece que sólo me concierna a mí. Que se dirija a mí, forma parte de su definición. Se dirige a mí la singularidad absoluta del otro, (...) mientras que se encuentra ya hundido en el pasado*<sup>328</sup>. El *punctum* aparece produciendo una soledad desconocida en el espectador de una imagen, ya que desgarrar la indiferencia de nuestra mirada, porque es la aparición de la singularidad del otro, ya desaparecido, interpeándonos. El *punctum* apunta al instante y al lugar desde donde nosotros le apuntamos; es así como la imagen puntuada hiere, como una calidad exterior a la imagen *pero que la pertenece sin pertenecerle, es inubicable, no se inscribe jamás en la objetividad homogénea de su espacio encuadrado, pero habita en él, o más bien lo frecuenta*<sup>329</sup>. Se justifica así la cita de Roland Barthes a Maurice Blanchot:

Lo esencial de la imagen consiste en encontrarse todo fuera, sin intimidad, y –no obstante– más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significación pero apelando a la profundidad de todo sentido posible; irrevelada, y no obstante, manifiesta, teniendo esa presencia-ausencia que constituye el atractivo y la fascinación de las sirenas.<sup>330</sup>

Algo se halla en la imagen que se nos presenta pero, además, se escinde de ella hasta punzarnos. ¿Cómo someter entonces a la foto o a la imagen cinematográfica –Derrida analiza *La cámara lúcida* no solo en función de la fotografía<sup>331</sup> –al papel de una indización de un ser del pasado en una imagen, es

<sup>328</sup> Derrida, Jacques, “Las muertes de Roland Barthes... p. 61.

<sup>329</sup> Ibid., p. 63.

<sup>330</sup> Barthes, Roland, *La cámara lúcida...* op.cit., pp. 160-161.

<sup>331</sup> *Fotográfica o no, y tomadas todas las precauciones diferenciales, lo que él dice de específico de la fotografía no se reduce a la fotografía, es pertinente en general.* Derrida, Jacques, “Las muertes de Roland Barthes... op.cit., p. 70-71.

decir, a la visión una simple referencia, cuando un suplemento se le suma, cuando lo propio de un ser ausente se debe conjugar con ese plural del tiempo que es su presencia de nuevo irradiada hasta punzarnos y herirnos en el presente? Constatar la muerte se convierte, finalmente, en hacer surgir la interioridad del otro en mí, en ti, en nosotros<sup>332</sup>. Mostrar la imagen del desaparecido se enlaza metonímicamente y curiosamente, a través del *punctum*, con su aparición ante nosotros<sup>333</sup> en el presente. Lo que hace especiales a las imágenes de Nika o las imágenes de *Tren de sombras* en las que la moviola descompone el movimiento de Hortense montando en bicicleta<sup>334</sup> y saludando a la cámara –por ende al camarógrafo, a Guérin y a los espectadores–, es que el trabajo formal y el examen de las imágenes no son solo la indización de unos motivos referenciados, sino su volteo, su extrañamiento y el punzamiento que nos producen en su *haber sido único*. ¿Pero debemos decir la referencia o el referente? Derrida utiliza la expresión *lo referencial* para no tener que escoger entre referente y referencia. Para Derrida lo que se adhiere en la fotografía es tanto el referente en sí mismo, en la efectividad de su presencia en su realidad pasada, como la implicación de la referencia, que trae al presente al desaparecido en su haber-sido-único.

---

<sup>332</sup> *Habría que volver a la “escansión” del studium por un punctum que no le contradice a pesar de ser distinto, que lo duplica, se mezcla con él, se hace uno con él. Pienso en una composición contrapuntística, en todas las formas clásicas del contrapunto y de la polifonía, pienso en la fuga.* Ibid., p. 65. El studium estaría constituido por aquello de la foto que constituye un interés general. Barthes dice: *Lo que yo siento por esas fotos descuello de un afecto mediano, casi de un adiestramiento. No veía, en francés, ninguna palabra que expresase simplemente esta especie de interés humano; pero en latín creo que esa palabra existe: es el studium, que no quiere decir, o no inmediatamente, “el estudio”, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial.* Barthes, Roland, *La cámara lúcida...* op.cit., pp. 57-58.

<sup>333</sup> *El punctum puede invadir el campo de studium al que, sin embargo, no pertenece estrictamente. Digamos que está fuera de juego y fuera de circulación. Centro de singularidad irremplazable y del referencial único, el punctum irradia y, esto es lo más sorprendente, se presta a la metonimia. Y desde el momento en el que se deja arrastrar al juego de las sustituciones, puede llegar a invadirlo todo, tanto objetos y afectos. Este singular que está en ninguna parte, de pronto pone todo en movimiento y se pluraliza. Si la fotografía habla de la muerte única, de la muerte del único, ésta se repite inmediatamente, como tal, y como tal está en otra parte. He dicho que el punctum se deja arrastrar a la metonimia. Pero no, la induce y es su fuerza o, más que su fuerza ya que no ejerce ninguna presión y se mantiene en potencia restricción efectiva).* Derrida, Jacques, “Las muertes de Roland Barthes...” op.cit., p.79.

<sup>334</sup> Véase *Secuencia 20* en el DVD-1 adjunto.



La minuciosidad analítica debe estar aquí a la altura de lo que está en juego, y la fotografía la pone a prueba: el referente está visiblemente ausente de ella, suspensivo, desaparecido en su acontecimiento único, pero la referencia, a ese referente, podríamos decir, el movimiento intencional de la referencia (...) implica también irreductiblemente el haber sido de un único e invariante referente. Implica ese “retorno del muerto” en la estructura misma de su imagen y del fenómeno de su imagen.<sup>335</sup>

Justamente, este movimiento es el que no se produciría -o cuanto menos no de la misma manera, porque la implicación y la forma de la referencia tomarían otras vías y desviaciones- en otro tipo de imágenes, preocupadas por explicitar la descripción de marcas generales y fácilmente visibles, y que no trabajan en el horadamiento de la superficie visible.

Particular es el horadamiento de la realidad en *Recuerdos de una mañana* (José Luis Guerin, 2011). En ella Narcís, un vecino del barrio en el que Manel se ha suicidado, explica cómo éste le exponía siempre su soledad, en contraposición a lo que observaba en la vida de Narcís. La mujer de Narcís expone cómo el vecindario se volcó con éste tras un accidente del que Narcís apareció distinto, transfigurado, convertido en su padre. Narcís cuenta a continuación lo que su padre muerto le contó durante la enfermedad: ellos –los muertos- nos ven. Guerin utiliza esta réplica para proseguir con su relato ante el desafío autoimpuesto: poner una imagen donde aún no existe, siendo el cine aquello que nos hace no olvidar que no debemos olvidar. Y es esto relevante en la medida de lo que exponen algunos de los personajes interrogados en la película, como la peluquera del barrio o el dueño del bar: que la vida, alterada por unos días tras el suicidio, ha impuesto un olvido, una ausencia de huellas. Guerin trata de transfigurar las cosas olvidadas, *porque un poder de olvidar que nos rebasa y las rebasa en mucho, nos deja en relación con lo que olvidamos*<sup>336</sup>. Y hablo de desafío en la medida de que el cineasta debe hallar la película y la

---

<sup>335</sup> Ibid., p.75.

<sup>336</sup> Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso...* op.cit., p. 490.

imagen que luche contra el olvido mientras va grabando, pues en lo que evidencia su inicio, en el que Guerin monta de manara rápida imágenes de sus vecinos, el director sólo posee fugaces imágenes de Manel. ¿Cómo retratar entonces al ser desaparecido en su singularidad, cuando el cine ha llegado tarde a la tragedia sucedida, sin apenas imágenes del desaparecido para trabajar la emanación del cuerpo<sup>337</sup> referenciado hasta hacerlo punzante en el suplemento inflexible de su identidad? Asumida la derrota de su empresa para conocer qué sucedió, Guerin mueve su escucha y su mirada donde el testimonio presente de los vecinos no puede llegar, buscando una suerte de asociaciones imposibles entre cada una de esas historias, en principio, solamente testimoniales.

La imagen de Guerin se convierte entonces en una presencia que promete una historia a través de una ventana, de lo que se puede ver de una ventana a otra.<sup>338</sup>

La mirada a través de ventanas es un proceso esencial en esta película, destinada a salvar las distancias que separan, a retratar las correspondencias soterradas entre las personas del barrio que se observaban y que se conocían pero apenas se trataban. Guerin encuentra su relato hallando una imagen que remita a otra. Narcís cuenta lo que le contó su padre fallecido en un sueño cuando Él mismo estaba cerca de morir: los muertos nos ven y por ello Manel ahora nos está mirando<sup>339</sup>. Después de esta secuencia la cámara se posa en un saxofonista que, como Manel, también ensayaba frente a la ventana. Ambos apenas se conocían personalmente pero eran conscientes de la correspondencia y el dialogo secreto que mantenían cuando coincidían con sus instrumentos, cada uno desde su ventana. El músico aparece ahora retratado frente a la ventana. El

---

<sup>337</sup> *La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella.* Barthes, Roland, *La cámara lúcida...* op.cit., pp. 126-127.

<sup>338</sup> Losilla, Carlos, "Espectador ante una pantalla viendo una imagen". En *La Furia Humana*, nº13, (2012). Véase [http://www.lafuriahumana.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=595:espectador-ante-una-pantalla-viendo-una-imagen&catid=65:la-furia-umana-nd-13&Itemid=61](http://www.lafuriahumana.it/index.php?option=com_content&view=article&id=595:espectador-ante-una-pantalla-viendo-una-imagen&catid=65:la-furia-umana-nd-13&Itemid=61).

<sup>339</sup> Véase *Secuencia 21* en el DVD-1 adjunto.

contraplano muestra a continuación el lugar donde cayó el cuerpo de Manel. El saxofonista había contado en una secuencia como mientras toca se para a observar a aquellos que pasean cerca de su ventana, reparando en sus gestos.



**Imagen 5.15:** *Recuerdos de una mañana*



**Imagen 5.16:** *Recuerdos de una mañana*

Con la presencia de la música del saxofón, Guerin fija su mirada sobre los paseantes bajo la lluvia, que no son conscientes de que algo les mira. Es una correspondencia íntima la que Guerin establece a posteriori entre las palabras de Narcís acerca de los muertos que nos miran y la música de aquel que toca tras la ventana, en una fabulación de la intimidad desde la que podía mirar Manel. La sentencia que pronuncia la muerte adquiere el componente enigmático descrito por Blanchot y actúa de hilo del relato: la sentencia que pronuncia la muerte es a la vez lo que logra suspenderla, le da la vuelta y la hace merodear en el entorno de la vida. Tiempo éste de una vida y de un relato, en el que la muerte es conjugada con la fuerza arrebatadora de la plenitud del enigma y su silencio<sup>340</sup>.

---

<sup>340</sup> El protagonista de *La sentencia de muerte* escribe tras la muerte de J.: *Desgracia inconvencible, condenada al mutismo; por su culpa lo irrespirable es el elemento que respiro. Me he encerrado, solo, en una habitación, la casa vacía, casi nadie fuera, y entonces la soledad se ha puesto a hablar por sí misma, y yo a mi vez me he visto obligado a hablar de esta soledad que habla, no en broma, sino porque encima de ella acecha una soledad mayor, y por encima de ésta una mayor todavía, y cada una de ellas, recibiendo la palabra con la condición de ahogarla y no transmitirla, en lugar de eso la reproduce al infinito, y el infinito se convierte en su eco.* Blanchot, Maurice, *La sentencia de muerte*, (1948), Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 37.

### ***El enunciador***

Esta obsesiva búsqueda de una mirada primigenia, de una imagen esencial que alza los ojos y nos interroga, trae como consecuencia que las imágenes observadas designen al camarógrafo, y por tanto, al ámbito del creador con respecto a sus imágenes. Guerin, por ejemplo, utilizará la moviola en *Tren de sombras* para encontrar la imagen, el rostro del propio Fleury dentro de la película familiar que está realizando<sup>341</sup>. La moviola se detiene en un punto intrincado: el reflejo de Fleury sobre una ventana. Extraño lugar la ventana, destinado a demostrarnos que no vivimos en un espacio autónomo y cerrado, sino en otro relacionado y relacional<sup>342</sup>. La ventana como fino y etéreo lugar de lugares, donde las personas y las estancias se encuentran y se miran. Las ventanas, auténticos umbrales, son espacios bisagra: nos dejan ver el otro lado sin abandonar el espacio desde el que observamos, miran la distancia y la recorta hasta traernos lo lejano y *fuera de* hacia nosotros. Lugar visible donde, sin embargo, a veces se persigue el anonimato. Las ventanas se hacen de vidrio, un material transparente, de pura visualidad que, sin embargo, nada retiene; por su superficie se desliza la imagen sin dejar a su paso huellas ni memoria. El vidrio, casi siempre transitivo, diáfano, nos deja abrirnos al mundo mientras borra su propia presencia. A veces la luz hace cambiar a las ventanas y las convierte en superficie de reflejos, en espejo. En el espejo se muestran las apariencias visibles: una imagen de imagen, vértice de reflexión y lugar sin espacio. Sobre una superficie tan inestable como es una ventana convertida en espejo vemos el fugaz espectro de Fleury. Guerin muestra en color una reconstrucción de la partida de Fleury anunciada en el prólogo de *Tren de sombras*. Y lo muestra inicialmente en una ventana, como reflejo, en lo que es la consecuencia lógica de la fantasmagoría entre el *aura* y la *huella* puesta en pie en la película. Cuando al salir de la casa el cineasta Fleury anda por el jardín con su trípode antes de su

---

<sup>341</sup> Véase *Secuencia 22* en el DVD-1 adjunto.

<sup>342</sup> Para profundizar en el concepto de espacio en relación recomiendo la lectura de Michel Foucault, "Espacios diferentes", (1984). En *Estética, ética y hermenéutica*, Buenos Aires, Paidós, 1999, pp. 431-441.

desaparición en una barca que se adentra en la niebla, su figura es ya en sí una forma difuminada, un espectro.



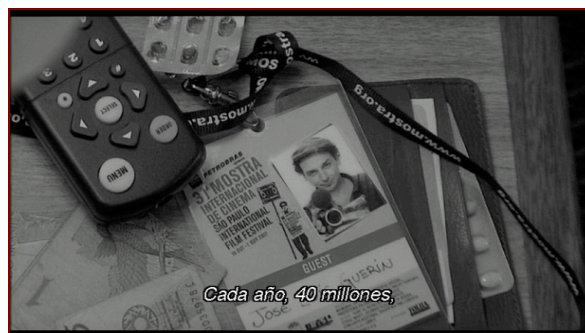
**Imagen 5.17:** *Tren de sombras*

**Imagen 5.18:** *Tren de sombras*

En el caso de *Tren de sombras*, la figura de Guerin se parapeta, estamos tentados de decir, se camufla y enmascara en el personaje de Fleury<sup>343</sup>. Pero, progresivamente, Guerin se ha ido designando de un modo cada vez más explícito en sus imágenes, hasta llegar a *Guest*, donde el cineasta se muestra como tal, tomando como modelo el cine directo y haciendo preguntas a la gente que graba. Al inicio de la película Guerin aparece en su habitación de Venecia junto a dos de sus actrices poco antes de dirigirse al festival de Venecia donde presentará *En la ciudad de Sylvia* (2007). Guerin las invita a cantar *Las señoritas de Rochefort* (1967) de la película de Jacques Demy. Allí, vemos a Guerin reflejado en el espejo mientras graba a dos actrices de su película, que se preparan en el baño. Este es el primero de los numerosos ejemplos de esta película en la que el cineasta designa su presencia, ya sea a partir de buscarse mientras graba o de encontrarse retratado en un soporte ajeno, como sería su propia acreditación de invitado en un festival de Brasil.

---

<sup>343</sup> Recordemos que en *Tren de sombras* finalmente se descubre que la película encontrada y perteneciente a Fleury ha sido realmente creada por el propio Guerin.



**Imagen 5.19:** *Guest*

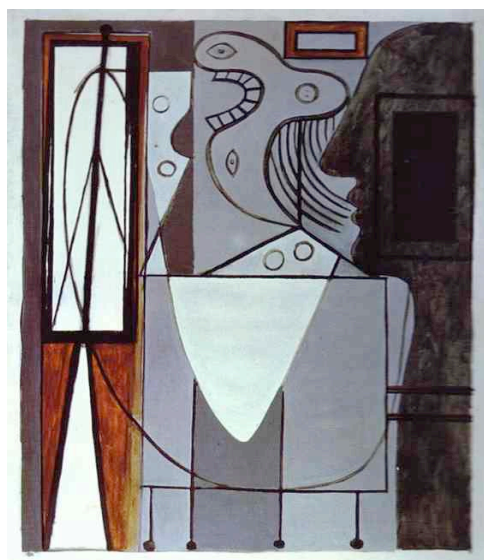
En la segunda de las cartas que componen *Dos cartas a Ana* –presentada en una de las salas de la exposición *La dama de Corinto*–, Guerin introduce una importante variación con respecto a su propio retrato, cuando graba a una mujer caminando por ruinas de Grecia y el cineasta aparece en el margen izquierdo del encuadre, designado por su larga sombra que camina mientras graba. Una vez más, es la pintura la que nos ayuda a comprender el sentido y alcance de esa sombra de Guerin por los despojos del mundo antiguo. Por ejemplo, a través de una desconcertante obra de Pablo Picasso, *Silueta con muchacha agachada* (1940), donde la silueta del pintor, que destaca por su diferente escala respecto a las otras figuras, aparece como una sombra de perfil ocupando parte de la composición. Uno de los brazos del personaje de la izquierda supera el marco que encierra la parte superior de su cuerpo, atraviesa el cuadro hasta confundirse en la sombra. Como subraya Victor Stoichita, *no es Picasso bajo la forma de una sombra quien engendra las imágenes que pueblan el cuadro sino que, por el contrario, es él, en forma de una sombra, el creado por las imágenes*<sup>344</sup>. La mano que pinta a Picasso sale de una silueta reflejada en el marco de un espejo. La mano de la figura pinta tanto a Picasso como al cuadro, que ocupa la región central de la pintura: la identidad del reflejo y la alteridad de la sombra sobre Picasso<sup>345</sup>. Transformación de la identidad en alteridad. Como le sucede a Lana Turner cuando se mira en el cruel espejo que Douglas Sirk coloca frente a ella

<sup>344</sup> Stoichita, Victor I, *Breve historia de la...* op.cit., p. 118

<sup>345</sup> Posteriormente Picasso volvería a tratar este mismo tema en *Sombra sobre la mujer* (1953), pero aquí la sombra del artista sobre su creación se vuelve absolutamente amenazante.

en *Imitación a la vida* (1959): el tiempo ha pasado y el espejo ya no devuelve nada radiante, porque, al contrario, está lleno de zonas oscuras, de sombras, en lo que es la consecuencia de que la actriz haya hecho de toda su vida una representación permanente.

En la pintura de Picasso la transformación de la identidad en alteridad significa, como bien subraya Victor Stoichita, la desaparición definitiva de los límites tradicionales entre creador y creación<sup>346</sup>. Diferencias entre el reflejo y la sombra que radican en que el retrato realizado a partir de la sombra nunca puede ser un autorretrato, ya que el retratado nunca podría fijar con carboncillo el perfil de su propia sombra.



**Imagen 5.20:** *Sombra sobre la mujer*

A mi parecer, la respuesta de Guerin acerca de la posibilidad de un autorretrato basado en la sombra es enriquecedora. En *Dos cartas a Ana Guerin* graba su propia sombra realizando, finalmente, un auténtico autorretrato que sin la cámara se tornaría imposible. Además Guerin, como Picasso, sabe que su autorretrato designa una cosa más: que él mismo es creado por las imágenes que graba. Porque la imagen en la que aparece su alargada sombra, mientras sigue y

---

<sup>346</sup> Ibid., p. 120



graba a una chica, es además un reflejo del relato de Plinio: es la figura femenina, en la narración antigua, la encargada de desarrollar la imagen del retrato a partir de la sombra masculina. En el caso de la imagen de Guerin, en la que el propio cineasta se retrata como sombra, la representación forjada se hace compleja porque la presencia de la figura femenina que se graba y se sigue pasa a ser, a la luz del texto de Plinio, la encargada de crear y perpetuar la imagen de Guerin. El cineasta, en consecuencia, ha operado el retrato propio a partir de la sombra desde las perspectivas del cine y de la pintura, anudadas en torno a su cámara. Cineasta creado, sin duda, por las imágenes que crea.



**Imagen 5.21:** *Dos cartas a Ana*



**Imagen 5.22:** *Dos cartas a Ana*

Sombra como espectro donde el creador se funde con su imagen. Una postura similar encontramos, por ejemplo, en la película *Ni Tsutsumarete* (1991), de Naomi Kawase, donde filma repetidas veces su sombra, retratada como si designase una carencia. Para la cineasta japonesa la sombra es la manifestación de la falta de una parte de su ser; ella es, nos dice Santos Zunzunegui, *un elemento más de un complejo proceso de construcción de una autoficción en la que se disuelven los límites entre el documento fehaciente y el relato inventado*<sup>347</sup>. En Kawase el acontecimiento originario de esta carencia procedería del abandono del padre en su infancia. Por ello en *KyaKaRaBaa* (Naomi Kawase, 2001), película que gira en torno a la muerte del padre, dará un

<sup>347</sup> Zunzunegui, Santos, “Sonata de espectros”. En *La sombra*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, (2009), p. 79.



paso adelante: *en varios momentos la mano libre de la cineasta (la que no sostiene la pequeña cámara filmadora) se adelantara como si tratara de tocar la imagen, tal y como sucede en el caso en el que filma a su abuela mientras esta trabaja en su jardín y su dedo índice recorre los límites de su figura aprovechando el cristal que se interpone entre ambas*<sup>348</sup>. La sombra remite, en el cine de Guerin y de Naomi Kawase, a una instancia proyectiva y a una introyectiva, es decir al terreno de la interioridad. Por ello las obras del director se mueven en un terreno indeterminado ¿cómo conocer qué parte del relato ficcional de *Unas fotos en la ciudad Sylvia* tiene un carácter biográfico y dónde empieza la fabulación con la propia imagen? ¿Es posible que Guerin conociese una Sylvia en Estrasburgo en la década de los ochenta? Terreno de la autoficción ligado a la filmación en primera persona.

Podemos presentar otros ejemplos de correspondencia entre un autor y sus propias imágenes. En la hermosa película *Le filmeur* (2005), Alain Cavalier grabó durante años su vida personal y familiar. Usando un equipo doméstico, Cavalier describía en ocasiones las impresiones que le suscitaba la realidad circundante. A veces tales reflexiones eran compartidas con Francoise, su pareja. Sobre un plano fijo de una ventana aparece Francoise. Se trata de la tercera secuencia de la película. Cavalier habla con Francoise y ella expone su temor a que la grabe desnuda. Cavalier expone que grabará para que pueda ver lo que a ella le guste. Se trata de un intercambio similar al que un niño que hace fotografías anuncia en *Yiyi*, (Edward Yang, 2001): hace fotografías a la espalda de la gente para que ellos puedan ver una parte de su cuerpo que no podrían ver sin su ayuda. Si en *Dos cartas a Ana* aparece el intercambio entre el cineasta que se autorretrata como sombra bajo la mediación del modelo al que graba, en *Guest* se muestra un intercambio entre la modelo grabada y el propio Guerin. El director graba a una chica que sostiene una cámara en cuya pantalla aparece la foto que ella le acaba de hacer.

---

<sup>348</sup> Ibid., p. 79.



**Imagen 5.23:** *Guest*

Son el esbozo de una correspondencia audiovisual entre la realidad y la reacción de la vida generada por el cineasta, anudados el acto de ver y ser visto. Como escribió Machado:

El ojo que ves no es  
Ojo porque tú lo veas;  
Es ojo porque te ve.<sup>349</sup>

---

<sup>349</sup> Machado, Antonio, “Proverbios y cantares”, (1917). En *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006, p. 281.



# *El falsario*

*Verdad dice quien dice sombra.*

**Paul Celan**<sup>350</sup>

---

<sup>350</sup> Celan, Paul, “Habla tú también”, (1955). En *Obras completas*, (Madrid, Trotta), 1999, p. 109.

El mito de la caverna de Platón es considerado la base, la historia fundacional, de la representación en Occidente. La imagen de unos prisioneros encadenados en el interior de una cueva sombría a los que solo les es dado a ver sombras proyectadas en la pared pertenece, obviamente, a una cultura centrada en el ojo: ver es conocer. La evolución del texto de la caverna coloca a la sombra como una apariencia engendrada por la falta de luz. Apariencia que surge sólo porque no se *ve* bien. La sombra, que parecía poner al alcance la realidad, nos relega de ella. No parece habitar una gran distancia entre la caverna y las primeras proyecciones cinematográficas: diría más, pareciera que Platón, con esa imagen de los encadenados, se presentase a nuestros ojos como un cineasta *avant la lettre*.

De la caverna platónica a las salas oscuras el hombre apenas ha recorrido un breve camino. La idea, en un caso, la misma realidad en otro, siguen lejos de su alcance. Lo que parece poner algo al alcance de la mano, no es sino otra forma de alejarlo un poco más mediante la construcción de otra realidad que opaca, vela y oculta lo real primigenio. Estamos en la antesala del mundo del signo.<sup>351</sup>

Gorki colocaba, precisamente, las imágenes del cine en un territorio muy próximo al sentido de la caverna platónica al que me he referido anteriormente:

Repentinamente se escucha un chasquido, todo se desvanece y aparece un tren en la pantalla. (...) Pero también éste es un tren de las sombras. Sin un ruido, la locomotora desaparece por el borde de la pantalla.<sup>352</sup>

La ausencia de vida, por tanto, como la fuente de la que manan las imágenes cinematográficas. Por ello subraya Gorki: *no es la vida sino su sombra*<sup>353</sup>. Por lo tanto, también para el autor ruso, el cine, como sucede con las sombras a los

---

<sup>351</sup> Zunzunegui, Santos, "Imagen, documental, ficción". En *Revista de Ciencias de la Información*, nº 2, (1985), p. 55.

<sup>352</sup> Gorki, Máximo, "El reino de las..." op.cit., p. 19.

<sup>353</sup> Ibid., p. 17.

cegados prisioneros en la caverna, nos distancia de la realidad, que se deshace en sombras. El uso de este vínculo entre representación y el mito de Platón, desde luego, no es nuevo. Ya en el año 1765 encontramos una variación sobre este tema en un significativo escrito de Denis Diderot, donde el autor, aunque más preocupado por las connotaciones políticas del mito, realiza una significativa descripción, como si hubiera imaginado ya el invento del cinematógrafo.

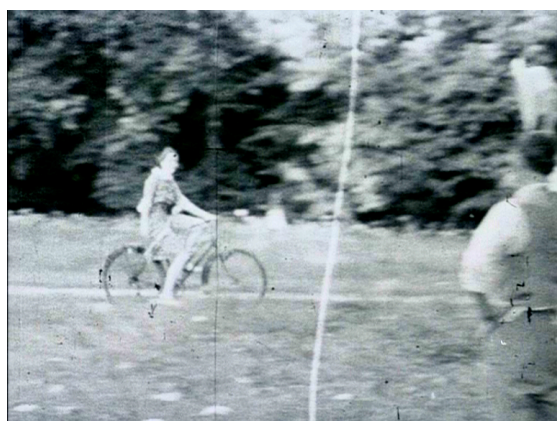
Como advertí en seguida, todos esos charlatanes, colocados entre la entrada de la caverna y nosotros, tenían a sus espaldas una gran lámpara encendida, ante cuya luz exponían sus pequeñas figuras, cuyas sombras, pasando por encima de nuestras cabezas y agrandándose a medida que se alejaban, concluían al fin por detenerse sobre la tela que se hallaba distendida en el fondo de la caverna, formando allí escenas tan naturales y reales que cualquiera de nosotros las habría tomado por verdaderas (...) detrás de aquella tela había una cantidad de bribones a las órdenes de los que manejaban las figuritas, y cuya misión consistía en adjudicar voz a las figuras, de suerte, que estas pronunciaban discursos, gritaban, lloraban o reían, según los papeles que desempeñaran.<sup>354</sup>

Es inevitable que en este texto, como en otros muchos, la sombra adquiera un cierto carácter peyorativo puesto que ella se encuentra en el lugar de ese *otro* que llamamos realidad; en este sentido, la sombra siempre será sospechosa, desde Platón, al estar relacionada con el tema de la usurpación, de la pobre imitación de un original, definitivamente, de lo falso. En el cine de Guerin esta relación entre la imagen y lo ilusorio es constante, movilizándose las potencias de lo falso en múltiples direcciones. El final de *Tren de sombras* (1997), es quizás uno de los mejores ejemplos de esta fascinación del cineasta catalán por el laberinto de complejos significados, falsas apariencias y enigmas, finalmente, mostrados. Guerin filma en color el contraplano de la secuencia en la que

---

<sup>354</sup> Diderot, Denis, “A mi amigo Grima”, (1765). En *Críticos e historiadores del arte: Denis Diderot*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1943, p. 239.

Hortense montaba en bicicleta<sup>355</sup>. De esta manera, desaparece al fin el misterio que cubría la representación y, al mismo tiempo, se desvela un secreto. Los ángulos, los tiros de la cámara y los rostros de los actores reflejan que toda la película familiar supuestamente encontrada, en realidad, había sido rodada por el propio Guérin<sup>356</sup>. La comparativa entre las imágenes *originales* y las *actuales* nos enseñan la ausencia de ese material *original* al que remitía la película en su presentación. Ambas imágenes son coetáneas y desde ahí se procede a la deconstrucción del fingimiento de la película antigua.



**Imagen 6.1:** *Tren de sombras*



**Imagen 6.2:** *Tren de sombras*

La escritura de Guérin, por tanto, se hace partícipe y, sin duda, continúa una tradición que tuvo en Georges Méliès un primer representante. La tradición falsaria del cine encontró uno de sus más célebres episodios cuando el director filmaba, a última hora de la tarde, una multitud en las calles de París. Méliès estaba en proceso de filmar un autobús saliendo de un túnel cuando su cámara se atascó. Intentó durante unos instantes continuar la filmación, pero sin éxito. Después de un par de minutos, consiguió poner en funcionamiento la cámara captando la imagen de un carro funerario que pasaba en ese momento. Un mero accidente del que no se dio cuenta hasta que llegó a casa. Cuando reveló y

<sup>355</sup> Véase *Secuencia 7* en el DVD-1 adjunto. Sobre esta secuencia me he referido en el capítulo anterior *¿Qué es la imagen asediada?*

<sup>356</sup> Véase *Secuencia 23* en el DVD-1 adjunto.

proyectó la película, el resultado era el autobús transformándose en carro funerario y después volviendo a su forma original.

En un sentido muy similar al de Méliès, José Luis Guerin moviliza las potencias de lo falso en muchas de sus películas. Así sucede en *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990), cuando rueda décadas después la carrera de caballos de Cunga St. Feichin, que Ford tomó para *El hombre tranquilo* (1952). Un jinete es filmado en un plano medio y su figura se va insertando junto a otros planos de la carrera. A medida que la secuencia se desarrolla comienza a evidenciarse que ese recurso no ha sido tomado de la carrera, ya que se trata de un *front projection* en el que lo poco que se ve del caballo es en realidad un objeto mecánico y en el que el paisaje es una proyección sobre una pantalla. Guerin no oculta este hecho sino que, todo lo contrario, lo evidencia cada vez más: el jinete acaba abandonando el paisaje proyectado quedando tan solo la pantalla. Mientras, el sonido de los caballos va tornando hasta fundirse con el de un proyector de cine<sup>357</sup>.



Imagen 6.3: *Innisfree*



Imagen 6.4: *Innisfree*

En ese momento, *Innisfree* tiene un cambio de registro, ya que la película pasa de la adhesión a lo real a un lenguaje poético y evocador en el que aparecen

---

<sup>357</sup> Véase *Secuencia 24* en el DVD-1 adjunto.



las formas supervivientes<sup>358</sup> de algunos personajes de la película de Ford. Lo falso, el poder de la simulación y el engaño, crean una bifurcación en el tiempo y en el punto de vista del relato.

### ***El punto de vista itinerante.***

Qué podemos decir del rostro ensoñado de Hortense en *Tren de sombras*? Ella es la protagonista de muchos planos de la película muda y supuestamente encontrada sobre la que gravita *Tren de sombras*. Su rostro apunta a una belleza imposible.

Poco tiempo después, al descubrir su mirada posada desde tan distintos lugares, nos damos cuenta de que nos habíamos equivocado. De nuestra torpeza ante una llamada tan clara desde la pantalla. Su mirada es una mirada imposible. No puede ser real en aquella película, o la película no puede ser real en ella.<sup>359</sup>

La moviola interroga los materiales de la película antigua repitiendo y ampliando los planos en los que aparece su misteriosa figura, que es filmada, literalmente, con la fascinación que esta presencia femenina evoca. La mirada de Fleury es, en realidad, la de Guerin. La tercera persona del singular se sustituye entonces por la forma *yo*. Una misma lectura depara la confrontación entre *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007) y *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007). Ambos, aunque proyectos diferenciados, comparten el argumento: la búsqueda del rostro de Sylvia años después. La primera persona del singular es la encargada de narrar *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, mientras que en *En la ciudad de Sylvia* Guerin utiliza como interlocutor a la figura del soñador –interpretado por Xavier Lafitte– para narrar la búsqueda de la imagen de Sylvia años después, apareciendo de nuevo la tercera persona del singular como sujeto con el que enunciar la narración. Así

---

<sup>358</sup> Este hecho es analizado en el capítulo *Los personajes universales*.

<sup>359</sup> Esbert, Carlos, “La mirada descubierta... op.cit., p. 52.

pues, el amor a un fantasma del pasado es un tema que Guerin relata en primera persona en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y parapetado tras el personaje de *el soñador* en *En la ciudad de Sylvia*. Analizar como un díptico ambas películas depara, finalmente, la comprensión parcial del sujeto amoroso en la connivencia que describió Barthes: hablar del amor a partir de la figura del otro como relevo del sentimiento de uno mismo.

El/la con quien puedo hablar del ser amado es el/la que lo ama en la misma medida que yo: mi simétrico, (...); se produce una igualdad de saber, un goce de inclusión; en ese comentario ni se aleja ni se desmenuza al objeto; permanece inserto en el discurso dual, protegido por él. Coincido al mismo tiempo con la Imagen y con ese segundo espejo que refleja lo que soy.<sup>360</sup>

El mismo planteamiento de contacto entre dos sujetos distintos para enunciar la narración aparece en *Tren de sombras*, fascinante simulacro donde Guerin se oculta bajo el nombre ficticio de Fleury, autor apócrifo de la película falsamente encontrada. La tercera persona, Fleury, desmentida finalmente, desaparece, es relevada por la primera, que designa a aquella como falsa. Como subraya oportunamente Roland Barthes, el arte en occidente siempre termina por hacer evidente la máscara, la simulación:

“Él” manifiesta formalmente el mito; pero, por lo menos en Occidente, no existe arte que no muestre su máscara. La tercera persona, como el pretérito indefinido, cumple con esa función y da al consumidor la seguridad de una fabulación creíble y, sin embargo, manifestada incesantemente como falsa<sup>361</sup>.

Simultáneamente al cambio de sujeto, el film cambia también en su predicado: abandona el pretérito indefinido con el que se anunciaba en su introducción. También desaparece la mirada del pretérito perfecto expresada

---

<sup>360</sup> Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, (1977), Madrid, Siglo XXI, 2005, p. 72.

<sup>361</sup> Barthes, Roland, *El grado cero de la ...* op.cit., p. 41.

por el barthiano *Esto ha sido*, que sondeaba los materiales de Fleury y conocía la irremisible erosión del tiempo, el incontestable dolor ante la fijeza de unos negativos que proclamaban la irrefutable existencia de lo mostrado. Esto no significa que las imágenes de la película familiar, a través de la simulación, no estén circunscritas bajo el tiempo barthiano de *Esto ha sido*. Lo que quiero expresar es que en las imágenes de *Tren de sombras* sucede una falta de fijeza en la distribución del tiempo, es decir, su nomadismo, el orden imposible de sus distribuciones. De ese nomadismo deriva que las imágenes antiguas puedan ser, mediante el simulacro, efectivamente antiguas, pero también pertenecientes al tiempo al que son traídas: el del presente de las imágenes en color. Presentación de un mundo de frágiles certezas, de simulacros a desenmascarar<sup>362</sup>, en una danza de simulacros dada a ver como proceso que deja al espectador sentir la presencia de seres del pasado.

En este sentido hacer evidente la simulación implica subrayar la falta de punto fijo, de fijeza en el cine de Guerin. Ya, en el capítulo *El ritmo, la ausencia, la presencia*, argumentaba cómo los *travellings* de *Tren de sombras* y los reflejos jalonaban una imagen sin un punto fijo. Eran los primeros síntomas de una poética de la escritura no transitiva, refractaria, de múltiples vínculos que hacen apreciar a la imagen en el plural que le es propio, creándose relaciones múltiples que son extensiones de la propia imagen.

En el lenguaje clásico, las relaciones arrastran la palabra y la llevan inmediatamente hacia un sentido siempre proyectado: en la poesía moderna, las relaciones sólo son extensiones de la palabra, la Palabra es “morada”, está implantada como origen en la prosodia de las funciones comprendidas pero ausentes. Abolidas las relaciones fijas, la palabra solo tiene un proyecto vertical, es como un bloque, un pilar que se hunde en una totalidad de sentido, de reflejos y de remanencias: es signo erguido. La palabra poética es aquí un acto sin pasado inmediato, un

---

<sup>362</sup> *Detrás de cada caverna, hay otra que se abre aun más profunda, y por debajo de cada superficie un mundo subterráneo más vasto; más extraño, más rico; bajo todos los fondos, bajo todas las fundaciones un subsuelo aún más profundo.* Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y...* op.cit., p.179. Para esta cita he escogido la traducción incluida en Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, (1969), Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994, p. 264.

acto sin entornos, y que sólo propone la sombra espesa de los reflejos de toda clase que están vinculados con ella.<sup>363</sup>

Que *Tren de sombras* abandone la transitividad de la forma del pretérito indefinido para aproximarse al presente tiene como efecto que las imágenes cobran espesor. El relato se aproxima a una forma más densa de exposición: el presente acusa la falsa familiaridad del pretérito indefinido para así poder hablar del temblor, del plural y de la herida que la fina forma del pretérito indefinido oculta en su causalidad. Como dice Barthes, el presente rompe la jerarquía de los actos y el relato atiende entonces a una esencia que va más allá de la fenomenología, es decir, de la experiencia del mundo desde su perspectiva más patente. La imagen transitiva, que parecía permitir un acceso claro al mundo que enseñaba, queda devorada y mostrada como una mentira manifestada que desvela una simulación, marcando, además, el punto de partida para otro relato: como sucede en el cine de David Lynch y en *Copia Certificada* (2010) de Abbas Kiarostami, el relato no es lo que pasa sino lo que puede llegar a ser. Relatos en los que una posibilidad anunciada termina por hacerse posible, provocando bifurcaciones distintas en la propia historia y alrededor de una única imagen.

Las continuas fracturas en el relato y el juego del cambio de punto de vista en su filmografía – tanto en *Tren de sombras*, *Innisfree* como en la posible relación entre *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia* – resitúan la mirada del espectador y sugieren que, de la posible confrontación de las diversas aristas de las películas, puede aparecer un modo de afrontar su lectura. Cuando una película es un *palimpsesto* de sí misma y de las demás con las que comparte un estilo, su propia escritura se puede emplear para hablar de sí misma y contra sí misma, planteándose un oxímoron. Bajo ese prisma *Tren de sombras* se ofrece bajo un mecanismo que confronta sus imágenes con ellas mismas. En esos relevos entre las imágenes en blanco y negro y las de color se

---

<sup>363</sup> Barthes, Roland, *El grado cero...* op.cit., p. 52.

operan relaciones, puntos de fuga. El resultado es que el espacio de la casa de Fleury cubre las distancias de los tiempos pese a haber sido filmado una sola vez, por una misma mirada y en un mismo tiempo. Espacio que se *auratiza* a sí mismo y recorre el espesor del tiempo a través de una única y sola presencia. Como si la película fuese confrontada con un espejo en el que ya no se conoce cuál es el original y cuál el reflejo.

Relación especular en la que aparecen diferencias e intercambios entre las imágenes. Se trata de la autogénesis de las imágenes y del cine que un interesante texto de Robert Smithson define como un *embalse de percepción*. Robert Smithson, proyectó la construcción de un local de cine, significativamente, en el interior de una mina, una caverna de Platón en toda regla<sup>364</sup>; de hecho así se llamaba el proyecto, *Cinema Cavern* que, no sin ironía, el artista bautizaba como el primer cine *underground* de la historia. En este lugar Robert Smithson hace una suposición sobre la filmación, la proyección y el espacio que es aplicable al cine en general:

Hacer una película es una cosa, verla otra. Impasible, mudo, el espectador permanece sentado. El mundo exterior se desvanece mientras los ojos exploran la pantalla. ¿Importa qué película se está viendo? Quizá. Algo en común que tienen en común todas las películas es la capacidad de atraer la percepción hacia otro lugar.<sup>365</sup>

Como apunta Mercedes Replinger, la percepción de este tipo provocaría *un largo y estupefaciente estado de hipnotización (...) la mirada se espesa, adquiere una dimensión física y reptaría por la pantalla como si*, en palabras de Smithson, *se moviera por un desierto*<sup>366</sup>. El espectador se encontraría en una

---

<sup>364</sup> Este proyecto, lamentablemente, nunca se llegó a realizar. De las numerosas visitas que realizó por minas por todo el país, en Vancouver, la Britannia Coper Mines y en la Cayuga Rock Salt Mine, tan solo queda un boceto titulado *Towards the Development of a Cinema Cavern* (1971)

<sup>365</sup> Smithson, Robert, “Una atopia cinemática”, (1971). En *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960- 1973: IVAM Centre Julio González, 22 de abril-13 junio 1993*, (1994), p. 173.

<sup>366</sup> Replinger, Mercedes, “Pasos desiguales”. En *Arte, Industria y Territorio 2. Minas de Ojos Negros Teruel*, Huesca, Fundación Beulas, (2006), p. 183

especie de limbo. Por esta razón, Robert Smithson imagina la posibilidad de realizar una película *definitiva*, tal y como lo había pensado Jean-Luc Godard, cuando enunció que *una cámara que se filma a sí misma en un espejo podría ser la película definitiva*<sup>367</sup>, pero yendo un paso más allá. Así, nos dice el artista, el espectador de semejante película *definitiva sería un cautivo de la pereza. Sentado constantemente en un cine, entre las sombras parpadeantes, su percepción adquiriría una especie de inercia...a las películas seguirían películas, hasta que la acción de cada una de ellas se ahogara en un gran embalse de percepción pura (...) todas las películas llegarían a un equilibrio, un enorme lodazal de imágenes siempre inmóviles*<sup>368</sup>.

Para el tema que estamos desarrollando, lo más fascinante de la noción de espacio y cine en Smithson queda reflejado cuando vuelve simultáneos el espacio del visionado y el espacio visible en la pantalla:

Lo que me gustaría es construir un cine en una cueva o en una mina abandonada, y filmar el proceso de construcción. Esa película sería la única que se proyectaría en la cueva.<sup>369</sup>

Un film que se nutra de su propio espacio cercano, que proyecte en forma de bucle una película hasta llegar *a un embalse de percepción*. Smithson insiste en el hecho del cambio de la visión del mundo durante la proyección de dicho film:

Vagamos entre lo impotente y lo insondable. Cualquier película nos envuelve en la incertidumbre. Cuanto más miramos a través de una cámara u observamos una imagen proyectada, más remoto se vuelve el mundo, y sin embargo comenzamos a entender más esa lejanía. Los límites atrapan lo ilimitable, hasta que la fuente que habíamos descubierto se convierte en inundación.<sup>370</sup>

---

<sup>367</sup> Smithson, Robert, “Una atopía cinemática”...op. cit, p. 174.

<sup>368</sup> Ibid., p. 174.

<sup>369</sup> Ibid., p. 174.

<sup>370</sup> Ibid., p. 174

Evidentemente, propuestas como las de Smithson, de proyectar la propia proyección y, sin duda, como veremos, las del propio Guerin, quiebran las diversas líneas artificiales con las que se ha intentado acotar la imagen cinematográfica en recintos independientes. Me refiero a la convencional diferenciación entre documental y ficción. En realidad ambas categorías son reversibles: el documental ficcionaliza a la realidad, la realidad documenta la ficción<sup>371</sup>. De ahí se origina uno de los diálogos más ricos que depara el cine y que encuentra en Phillipe Garrel a un referente. En la película *El nacimiento del amor* (1993), Garrel elige una toma en la que una actriz se confunde y debe recomenzar el texto.

Es lo que en parte siempre hemos pensado de la *Nouvelle Vague*, ¿no? En toda película hay un parte de reportaje, de documental, todo un movimiento que va hacia la ficción y después ésta impone su ley, su línea de fuga de la que se es un poco el rehén. Se empieza por controlar algo desconocido y después ya no se controla lo conocido.<sup>372</sup>

Lo que sugiere la relación *entre y dentro* de las imágenes de una película no es discernir entre lo real y lo imaginario. Porque efectivamente existen dos caras distintas en la imagen, pero esa polaridad es difícilmente asignable, *pues cada cara toma el papel de la otra en una relación que es preciso calificar de presunción recíproca, o de reversibilidad*<sup>373</sup>. Se trata de *imágenes mutuas*<sup>374</sup>, en las que se opera un intercambio. Tales imágenes definen al cine en su quiebra de la tradicional diferenciación entre objeto representado y representación. Algo

---

<sup>371</sup> Tal afirmación es una variación del enunciado *todo "film narrativo" documenta una ficción, pero todo "film documental" ficcionaliza una realidad preexistente* expuesto por Zunzunegui, Santos, "Imagen, documental ... op.cit., p. 60.

<sup>372</sup> Serge Daney, "Dialogue Philippe Garrel; Serge Daney". En *Cahiers du Cinéma*, nº 443/444, (1991), p. 59.

<sup>373</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo...* op.cit., p. 99.

<sup>374</sup> Gaston Bachelard reconoce en el cristal líneas de imágenes que hacen pasar de un elemento material a otro y que liberan la actividad imaginaria. *Formar imágenes verdaderamente mutuas en que se intercambien los valores imaginarios de la tierra y del cielo, los destellos del diamante y de la estrella es a las claras, como lo anunciábamos, un proceder que va en sentido contrario al proceso de conceptualización. El concepto camina poco a poco, uniendo formas prudentemente cercanas. La imaginación salva extraordinarias diferencias.* Bachelard, Gaston, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, (1948), México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 322-323.

ya expresado por Bazin, cuando explica que *la existencia del objeto fotografiado participa por el contrario de la existencia del modelo como una huella digital. Por ello se une realmente a la creación natural en lugar de sustituirla por otra distinta*<sup>375</sup>. Pier Paolo Pasolini también participa de ese pensamiento ¿Y si cine fuese la realidad autoescrita, si el mundo fuese un cine *in natura*? Para el director italiano el cineasta coge sus signos del diccionario infinito del mundo. Como el cineasta necesita a la realidad para obtener imágenes, el cine escribe la realidad junto a ella. La realidad no queda entonces trastocada sino que es todavía más ella misma, porque está expresada. El cine participa así del propio gestarse de la realidad.

### ***Pérdida de original y relación entre realidad y representación***

Como he señalado en el epígrafe previo, *Tren de sombras* plantea un extraño juego porque, mediante el simulacro, las imágenes antiguas, aparentemente filmadas por Fleury, pueden ser efectivamente antiguas y dialogar con el presente utilizando la moviola. Porque mediante este procedimiento, el cineasta logra encontrar en el espacio actual la luz de un tiempo extinto, pese a que las imágenes utilizadas para invocar ese pasado pertenezcan al mismo tiempo presente al que son traídas, y al mismo autor, Guerin. Presentación de un mundo de frágiles certezas, de simulacros a desenmascarar. En ese sentido el cine de Guerin rompe una jerarquía: la que nos habla de la necesidad de plantear la existencia de un *original*, de un objeto de procedencia anclado en el pasado desde el que se plantea la génesis de la obra y una visión cronológica del tiempo. Dentro de un tiempo no cronológico e impuro, la película *Tren de sombras* se comporta como un espejo en el que se observa la relación entre *imágenes mutuas*. Cada imagen refleja su sombra, cada original es en verdad una reproducción, las imágenes reflejan el mundo y ese mundo es la película en su duplicarse, como en una pantalla en la que aparecen infinitos préstamos e

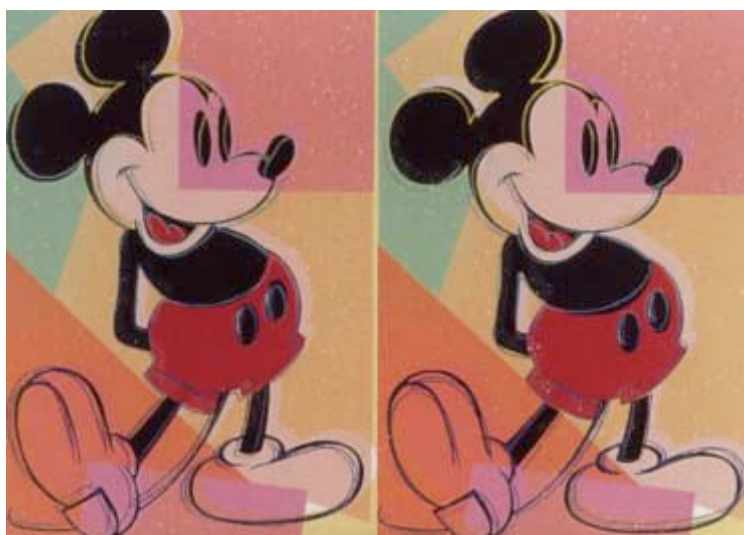
---

<sup>375</sup> Bazin, André, *¿Qué es el...* op.cit., pp. 29-30.



intercambios. De la estructura de un film, que se conforma finalmente como una filmación de su sucesiva *puesta en forma*, y del hecho de la simulación con respecto a un material antiguo, se deriva la pérdida de un *original*.

La relación ambigua entre el concepto de *original* y la *simulación*, su caída en una paradójica relación, tiene un referente interesante en Andy Warhol, que en el año 1981 crea *Doble Mickey Mouse*. En esta serigrafía aparecen dos Mickeys idénticos. Los dos son original y copia a la vez. Las fronteras y los límites, se desdibujan.



**Imagen 6.5** *Doble Mickey Mouse*

Considero que con su *Autorretrato* de 1978, Warhol alcanzó un refinamiento mayor. Se nos presenta en dos series de imágenes. Cada serie lo representa desde tres puntos de vista diferentes: de tres cuartos, de semiperfil y de perfil. Hermosa síntesis que podría pasar por ser el pensamiento de Deleuze en *Diferencia y Repetición* (1968): el ser es la diferencia emanada de la repetición. Lo único es múltiple. Lo mismo es diferente. El mundo es un gran fantasma que se crea mientras miramos. Una característica decisiva del autorretrato de Warhol es que está en negativo fotográfico. El negativo, como

estado fantasmagórico, parece un revés misterioso<sup>376</sup>. Pero sobre el uso de negativo por Andy Warhol también es posible ubicar la síntesis paradójica del cine que Stoichita vinculó con *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1954): en el cine *el negativo es el original y el positivo, la reproducción*<sup>377</sup>. Lo que Warhol proponía era *agitar el mundo espectral que nos rodea donde original y copia se acomodan en una danza de simulacros “dada a ver en el proceso”*<sup>378</sup>. La conclusión de estos movimientos es la disolución de la diferencia entre la realidad y lo representado, porque *todo lo “real” acaba por suceder dentro de ese pequeño mundo, la quintaesencia de la puesta en escena, borrando una vez más las fronteras entre realidad y representación, entre lo que está ahí y lo que sólo aparenta estar*<sup>379</sup>. Sin duda *Tren de sombras*, película que como hemos visto en anteriores capítulos, busca retratar un espacio reminiscente donde aparezcan la presencia y las miradas pretéritas de los seres que vimos en la película encontrada, agita un mundo donde el material *original* que motivaba la génesis de la obra acaba siendo desmentido, desvelado como un simulacro donde la realidad y la representación ocupan una relación de particular ambigüedad.

### ***Sobre el origen***

Además del simulacro como ruta estética desde la que realizar la visita al pasado en una película –como sucede en *Tren de sombras*, que se refleja como en un espejo en el cual no se puede distinguir entre *original* y el objeto artístico derivado de éste-, el cine de Guerin señala una visión particular de la historia.

---

<sup>376</sup> Aurora Fernández Polanco ha escrito un interesante artículo sobre la repetición y la fantasmagoría en un mundo que ha borrado sus propias escenas y que se precipita en el éxtasis de una existencia como pura pantalla. En la repetición de las serigrafías de Warhol se esconde un mundo semioscuro y melancólico. En un mundo en el que el medio de expresión elegido se ofrece con espesor y encuentra su fin en sí mismo, la imagen tiende a un vínculo que es el fondo de otra imagen. La repetición es un mecanismo fantasmagórico que no intenta *traer a este mundo seres del otro, sino agitar el mundo espectral que nos rodea, donde original y copia se acomodan en una danza de simulacros “dada a ver” en el proceso*. Fernández Polanco, Aurora. “Visión y modernidad. De Baudelaire a Warhol”. En *Revista Acto*, nº 0, (2001), p. 25.

<sup>377</sup> Stoichita, Victor, *Simulacros*, (2006), Madrid, Siruela, 2006, p. 270.

<sup>378</sup> Fernández Polanco, Aurora. “Visión y modernidad. De Baudelaire a Warhol... op.cit., p. 25.

<sup>379</sup> De Diego, Estrella, *Tristísimo Warhol*, Madrid, Siruela, (1999), p. 121.

En ella la categoría histórica de *origen* muestra el *original* o *originario* bajo la forma de un devenir, es decir, como un continuo hacerse del tiempo que recrea a su vez la supervivencia del pasado y su irrupción como novedad en el presente -que es, como he venido defendiendo en este trabajo, el objetivo de muchas de las propuestas de Guerin. Walter Benjamin escribió que *el origen, aún siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por “origen” no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente por ello, como algo imperfecto y sin terminar por otro*<sup>380</sup>.

Las posibles extensiones del término *origen* de Benjamin se hayan, a mi parecer, en algunos reflejos e imágenes desmontadas que aparecen en la filmografía del director catalán. Lo *original* o *originario*, expresado como un desgarramiento en el saber mismo que produce, donde *el origen en este sentido cristaliza dialécticamente la novedad y la repetición, la supervivencia y la ruptura*<sup>381</sup>, aparece en algunas secuencias de *En la ciudad de Sylvia*. En la última jornada que narra la película, en un día nublado, el protagonista, examina rostros de mujeres desconocidas. Cuando mira sobre los cristales de un tranvía, el cristal refleja el rostro de la mujer en la que creyó ver a Sylvia. Imagen caleidoscópica, ya que el rostro aparece reflejado varias veces y de modo entrecortado. Una imagen despiezada, discontinua<sup>382</sup>. El antecedente a esta secuencia es el protagonista siguiendo a esta chica por la ciudad de Estrasburgo. Él se sitúa en la acera contraria mientras la observa. Un tranvía pasa y la figura de la chica es vista a través de las ventanas que van pasando. Las ventanas

---

<sup>380</sup> Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, (1928), Madrid, Taurus, 1999, p. 28.

<sup>381</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo...* op.cit., p. 110.

<sup>382</sup> Véase *Secuencia 14* en DVD-1 adjunto.

recortan la figura y, con su movimiento, introducen lo discontinuo en la mirada. Cada imagen visionada de la figura es como un fotograma. Estas imágenes fragmentadas, parecen animadas por el movimiento del tranvía, como si se tratase de fotogramas vistos en una moviola<sup>383</sup>.



**Imagen 6.6:** *En la ciudad de Sylvia*



**Imagen 6.7:** *En la ciudad de Sylvia*

Ambas secuencias desarrollan una imagen que busca las discontinuidades de la imagen. ¿Tarea de desmontaje o de remontaje? El montaje se postula como proceso que supone el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en definitiva, no hace más que remontar. Imágenes discontinuas y desmontadas en las que remonta el tiempo en su impureza, en una dialéctica suspendida. Resulta interesante que Didi-Huberman, interpretando las teorías de Walter Benjamin sobre la imagen dialéctica, recurra a una descripción que *casi* pareciera la de esta escena de *En la ciudad de Sylvia*

Es necesario comprender esto cuando Benjamin afirma que la imagen dialéctica no es “algo que se desarrolle, sino una imagen entrecortada”. En este adjetivo surge literalmente el ritmo turbulento del origen – el Ursprung “como torbellino del río”-, y en el mismo movimiento, se impone la idea de un “salto” (Sprung) donde se desmontaría el mecanismo del tiempo... Como un film que no fuera proyectado con la velocidad adecuada y cuyas imágenes aparecen entrecortadas, dejando entrever sus fotogramas, es decir, su esencial discontinuidad.<sup>384</sup>

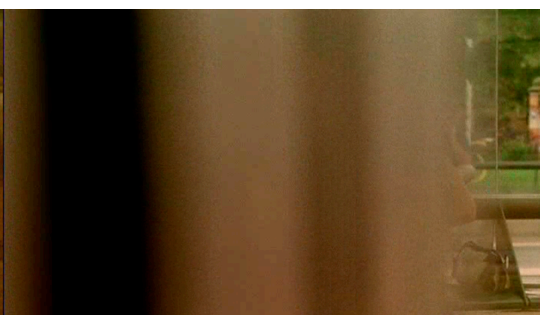
<sup>383</sup> Véase *Secuencia 6* en el DVD-1 adjunto.

<sup>384</sup> Ibid., p. 156.

En el tercer segmento de la película, cuando el soñador vagabundea por la ciudad tras la decepción del encuentro fallido con la mujer en la que creyó reconocer a Sylvia, Guerin presenta una imagen de imágenes de esa figura vista el día anterior, que aparece reflejada sobre el reflejo del cristal de un tranvía. La discontinuidad del reflejo es originada por el movimiento de las ventanas del tranvía que actúan como soporte y encuadre. Imagen desmontada donde el acontecimiento *originario*, Sylvia, aparece entrecortado, exponiendo la dialéctica del tiempo cuando se desmonta su mecanismo cronológico, es decir, ofreciendo el tiempo en su más pura reminiscencia, en un gesto que resalta la supervivencia del pasado y su actualización, configurada con un nuevo matiz, en el presente.



**Imagen 6.8:** *En la ciudad de Sylvia*



**Imagen 6.9:** *En la ciudad de Sylvia*



**Imagen 6.10:** *En la ciudad de Sylvia*



**Imagen 6.11:** *En la ciudad de Sylvia*

Por lo tanto, después de la búsqueda de rostros posibles donde encarnar el rostro de Sylvia<sup>385</sup>, el rostro supuestamente encontrado, no puede manifestarse como imagen fija y deviene múltiple. Una búsqueda dentro de la multitud que acaba desembocando en una imagen en forma de calidoscopio, una figura que tan espléndidamente describiera Baudelaire precisamente hablando del vagabundeo del *flaneur*.

El observador es un príncipe que disfruta en todas partes de su incógnito. El aficionado a la vida hace del mundo su familia, como el aficionado al bello sexo compone su familia con todas las bellezas encontradas, encontrables e inencontrables; como el aficionado a los cuadros, vive en una sociedad encantada de sueños pintados sobre tela. Así, el enamorado de la vida universal entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar, a él, a un espejo tan inmenso como la multitud; a un caleidoscopio dotado de consciencia, que, a cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia moviente de todos los elementos de la vida. Es un yo insaciable del no yo, que, a cada instante, lo restituye y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva.<sup>386</sup>

La lógica del calidoscopio le vuelve a interesar a Baudelaire en su texto *La moral del juguete* (1854) donde el poeta francés consideraba que los juguetes son *la primera iniciación del niño con el arte*<sup>387</sup>. En este sentido, dice, solo hay que ver cómo actúa un niño con un juguete:

El niño da vueltas y más vueltas a su juguete, lo araña, lo agita, lo golpea contra las paredes, lo tira al suelo. De vez en cuando hace que recomience sus, movimientos mecánicos, a veces en sentido inverso. La vida maravillosa se detiene.<sup>388</sup>

---

<sup>385</sup> El concepto de búsqueda de figuras en las que encarnar una imagen previa está desarrollado en el capítulo posterior, *Los personajes universales*.

<sup>386</sup> Baudelaire, Charles, "El pintor de la vida moderna", (1863). En *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 2005, pp. 358-359.

<sup>387</sup> Baudelaire, Charles, "Moral del juguete... op.cit., p. 193.

<sup>388</sup> Ibid., pp. 195-196.

En este contexto, el calidoscopio, que Baudelaire sitúa dentro de los *juguets científicos*, parece ser el juguete por excelencia de la conexión con el arte porque pone en juego la dialéctica *entre lo inanimado del objeto y la animación de su puesta en práctica*.<sup>389</sup> En este juguete, la imagen pierde su condición de arquetipo invariable y se inserta, dice Walter Benjamin, en un torbellino, como *un caleidoscopio en manos de un niño, que a cada giro derrumba un orden para hacer surgir otro*.<sup>390</sup> A través de la fenomenología del juguete el pensador alemán articula el doble régimen temporal de la imagen, esa dialéctica suspendida productora de una imagen en la que aparece lo *originario* en su entrecortarse, en la que la imagen se desmonta y se monta de una manera más intrincada.

Una imagen caleidoscópica, sin duda, es la que ofrece Guerin en *En la ciudad de Sylvia* cuando muestra, en forma de reflejos sobre un tranvía, el viaje de los tiempos de la imagen de Sylvia, configurada como una imagen en devenir, en perpetua gestación del pasado hacia el futuro: expresión del diseminarse de una imagen que ha ido viajando, posándose sobre distintos cuerpos, cuyo movimiento trata el protagonista de inventariar en el tiempo. Alrededor del inventario de imágenes en forma de caleidoscopio se pueden situar más imágenes del cineasta. En muchas de ellas también se produce ese devenir de las formas. Pienso en la búsqueda, a través del rostro, de Sylvia y de la supervivencia de otras figuras del pasado –como la amada de Dante, Beatriz-, narrada en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Pero, sobre todo, este inventario de formas estaba presente en la exposición *Las mujeres que no conocemos* (José Luis Guerin, 2007). Varios temas estaban presentes en los veinticuatro paneles fotosecuenciales que componían la muestra. En algunos, como en el que aparecen los montajes *La turista de Plaza de San Marcos*, *Las desconocidas de Walheim Kafe* y *Las desconocidas del café Gayot*, se hacía muy patente la

---

<sup>389</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo...* op.cit., p. 165.

<sup>390</sup> Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes...* op.cit., p. 347.



mirada de un *flaneur* que observaba la belleza de mujeres desconocidas. Figuras femeninas sobre las cuales el *flaneur* imaginaba vidas potenciales y posibles que en el futuro se constituirán como un fantasma y un recuerdo que gravitará sobre el *flaneur* durante el resto de la vida. Paralelamente a este tema, se desarrollaba la *supervivencia* de ese fantasma, su retorno en forma de simetrías con el rostro de otras figuras desconocidas. Guerin se hacía eco de un soneto de Petrarca y por ello en algunos paneles aparecían, intercaladas entre imágenes, las palabras: *buscando en otras tu forma verdadera, deseada*<sup>391</sup>.

Estas palabras, procedentes del *Cancionero* (1470) de Petrarca, me sirven para introducir uno de los paneles más representativos, en mi opinión, de *Las mujeres que no conocemos*. Guerin situaba una imagen de una desconocida de asombroso parecido con la protagonista de la película familiar de *Tren de sombras*, Hortense Fleury. *Misteriosa replica de Hortense Fleury* se podía leer en el panel mientras se desarrollaba la secuencia. Sobre el rostro de la desconocida, se insertaba, finalmente, el rostro de Hortense<sup>392</sup>.



**Imagen 6.12:** *Las mujeres que no conocemos*

**Imagen 6.13:** *Las mujeres que no conocemos*

Esta fotosecuencia, en mi opinión, está próxima al desarrollo de la dialéctica entre *la síntesis y el agregado* que, según Didi-Huberman, Walter Benjamin

<sup>391</sup> Se trata de los dos últimos tercetos del soneto XVI del *Cancionero* (1470) de Petrarca.

<sup>392</sup> Sobre esta secuencia fue interrogado Guerin durante la entrevista que mantuve con él en febrero de 2013 en Barcelona. Dicha entrevista se encuentra en el DVD-2 que adjunto con esta tesis y constituye el epílogo de este trabajo.



comenzó a esbozar cuando tomó como referencia a Goethe en el epígrafe inicial de su libro *El concepto de crítica estética en el romanticismo alemán*.

Sobre todo... el analista debería investigar, o más bien fijar su atención a sí el mismo tiene realmente que ver con una misteriosa síntesis o si aquello de lo que se ocupa es sólo una agregación, una yuxtaposición,... o cómo esto podría ser modificado.<sup>393</sup>

Escribe Didi-Huberman que, como demuestra su escrito *La metamorfosis de las plantas* (1790), Goethe no cesó de explorar las relaciones entre lo diseminado y lo configurado. Se trata, en ese libro de Goethe, de ver *sucederse las yuxtaposiciones de elementos erráticos y los sistemas de simetrías, concéntricas o arborescentes*<sup>394</sup>. En *El libro de los pasajes* (1927-1940), Benjamin concede suma importancia a esas paradojas botánicas de Goethe. También la obra de Grandville es tomado como una figura clave a la hora de construir la arqueología visual del siglo XIX y conocer cómo ciertas obras desplomaban las certezas del espectador, con respecto a la estabilidad del mundo visible. Para Benjamin, en los grabados de Grandville se insuflaba alma a los objetos, en la medida que animaba, como si fueran formas naturales llenas la vida, los objetos fetiche de la burguesía parisina. Dentro de esta tendencia de Benjamin por describir un nuevo modo de ver la realidad, debo destacar un pequeño artículo llamado *Novedades de las flores* (1927): en ese texto *les Fleurs Animées* de Grandville eran evocadas por su arte de hacer surgir la totalidad del cosmos del reino vegetal. El artículo toma como punto de partida un libro de ciento veinte fotografías de plantas de Karl Blossfeldt, llamado *Formas originarias del arte*.

Si estamos de acuerdo por esta vez, reconoceremos que en las ciento veinte láminas de este libro se ofrece un banquete e innumerables observaciones y un sinnúmero de

---

<sup>393</sup> Benjamin, Walter, “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”, (1919). En *OBRAS, libro I/ vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2006, p. 11.

<sup>394</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo...* op.cit, p. 174.

observadores. Tantos son, en efecto, los amigos que deseamos para esta rica obra, escueta sólo en palabras. No obstante, hemos de hacer honor al silencio del estudioso que presenta aquí estas imágenes. Su saber podría ser muy bien uno de esos que hace enmudecer a quien lo posee. El autor de esta colección de fotografías de plantas no es un individuo cualquiera: ha contribuido considerablemente a ese gran repaso del catálogo de percepciones que aún ha de alterar nuestra imagen del mundo de forma imprevisible.<sup>395</sup>

La mirada encontrando su expresión en el enmudecer del que observa. Eso es lo que depara, para Benjamin, este montaje de singularidades de Karl Blossfeldt. Porque estas fotografías *descubren en el ser de las plantas todo un tesoro insospechado de analogías y formas*<sup>396</sup>, pues el velo tras el que las veíamos es arrancado por la ampliación fotográfica. La ampliación, como modo de desmontaje de las cosas, deconstruye lo visible que percibimos habitualmente, y participa de un montaje en el que convive lo singular y lo análogo.

Por lo demás, hasta al observador más realista le dará que pensar el modo en que la ampliación de lo grande –por ejemplo, en la planta o en su brote o en la hoja- desemboca en mundos de formas tan distintas como las de lo pequeño, como es el caso de la célula vegetal contemplada al microscopio.<sup>397</sup>

Bajo el prisma de la ampliación del primer plano, las formas revelan su belleza y su complejidad. Al mismo tiempo que esta aproximación incorpora múltiples puntos de vista que enriquecen nuestra visión acomodaticia de lo visible, se desploman las certezas con respecto a ese mundo visible: con el mismo procedimiento, las fotografías de Blossfeldt nos hacen más fecundos pero, también, más inseguros. Hay que añadir que Benjamin une en este texto la ampliación fotográfica con la aceleración que posibilita la cámara. Según

---

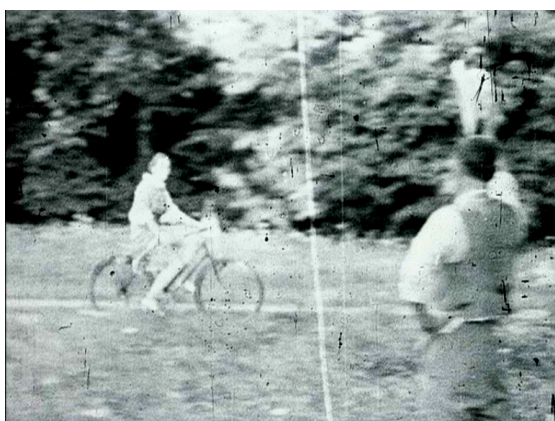
<sup>395</sup> Benjamin, Walter, “Novedades de las flores”, (1927). En revista *Archivos de la fotografía / Photomuseum-Museo vasco de la fotografía*, nº3 (2), 1997, p. 85.

<sup>396</sup> Ibid., p. 85.

<sup>397</sup> Ibid., p. 86.

Benjamin, utilizando ambas se visionan nuevos mundos de imágenes en zonas no pensadas. La palabra ralenti cinematográfico se dice en alemán *zeitlupe*, es decir, lupa temporal. Máquina para amplificar el tiempo, para irrumpir y amplificar el tiempo de la imagen. De nuevo aparece el torbellino en el río de las formas posibles.

Una imagen, la del torbellino, que encontramos en el cine de Guerin, por ejemplo, en *Tren de sombras*. En una secuencia, Hortense monta en bicicleta y la moviola repite el plano mientras lo amplía. Acto de repetir la repetición misma. En esa selección se encuentra la síntesis de *Tren de sombras*. Selecciones en las que la mirada se traslada y es trasladada, modificada. El acto de ralenti, que fragmenta lo continuo mientras lo amplía y selecciona el rostro de Hortense, es una constante en *Tren de Sombras*. Sucede también en la secuencia que Hortense va en coche o monta en un columpio. Considero que la secuencia más rica en este sentido es la que sucede cuando la moviola interroga el paseo en bicicleta. La moviola al ampliar y repetir la toma, descubre que Étienne, en realidad, no saluda a Hortense, sino a una figura borrosa que se encuentra entre los árboles, al fondo. Se trata de la criada<sup>398</sup>.



**Imagen 6.14:** *Tren de sombras*



**Imagen 6.15:** *Tren de sombras*

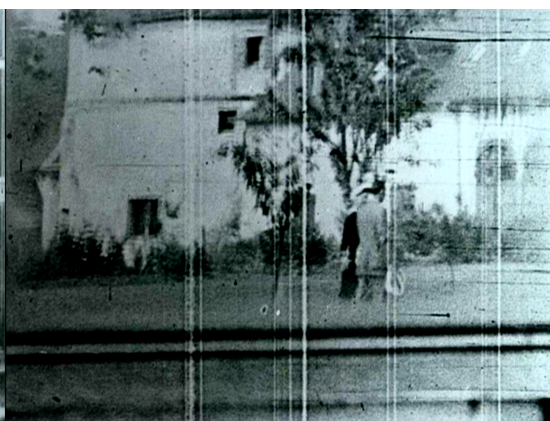
---

<sup>398</sup> Véase *Secuencia 7* en el DVD-1 adjunto.

La moviola busca a continuación el plano de la película familiar en el que Hortense juega con Étienne a simular, junto a una estatua, una declaración de amor. Por corte, entra un plano en el que la criada es sorprendida cuando se esconde a observar detrás de una arboleda. La moviola sigue buscando entre los negativos y se detiene en la secuencia en la que la joven Marlette Fleury aparece junto a unos chicos con gorras que mueven sus corbatas sin usar las manos, en lo que parece un truco o juego ilusionista. La moviola amplía y ralentiza el rostro de Marlette y se observa que su mirada sigue a algo que está sucediendo detrás de la cámara. La mirada de Marlette genera un fuera de campo y por ello a continuación la moviola reencuadra los reflejos de la ventana situada al lado de los chicos, desvelando lo que estaba viendo Marlette Fleury. Sobre ese reflejo aparece la criada paseando junto a Étienne<sup>399</sup>.



**Imagen 6.16:** *Tren de sombras*



**Imagen 6.17:** *Tren de sombras*

Esta secuencia es posteriormente mostrada en color y desde otros puntos de vista, explicitando la posición de Fleury, que filmaba a Marlette y a los dos chicos mientras a su espalda la criada paseaba con Étienne. Ella parece molesta y perseguida por Étienne. Susurra algo, la única frase del film. Es casi inaudible<sup>400</sup>.

<sup>399</sup> Véase *Secuencia 25* en el DVD-1 adjunto.

<sup>400</sup> Véase *Secuencia 26* en el DVD-1 adjunto.

Secuencias antes Guerin deconstruye también la escena del saludo en bicicleta. Guerin muestra en color el contraplano de la secuencia. Se ve a Fleury filmando a Hortense detrás de Étienne. Se ofrecen varias tomas con tamaños distintos de este plano. Como consecuencia de que se usen distintos tipos de plano para mostrar a Fleury se genera una réplica a las ampliaciones del único plano de Hortense montando en bicicleta. El plano en blanco y negro de Hortense es introducido, ampliado y detenido. Se vuelve a las imágenes en color y aparecen sin moverse – es decir, no se usa ningún tipo de imagen fija, sino que son los actores los que no se mueven- Fleury, Étienne, Hortense y la criada. Por corte se vuelve a la imagen en blanco y negro en movimiento, y vemos a Hortense montando en bicicleta y saludando. Tras ese plano se produce un corte a la secuencia en color, que discurre en movimiento y normalmente mostrando ese mismo hecho desde otro ángulo<sup>401</sup>.

El contraplano en color ofrecido por Guerin en esta secuencia añade espesor a la secuencia de la bicicleta, en la que se descubre el amor entre el tío Étienne y la criada. No son sólo dos los que miran en la escena. El vínculo se duplica. Étienne saluda a su amante escondida y Hortense saluda al hombre escondido tras la cámara que la filma con una pasión inusitada. ¿Y si el vínculo entre Étienne y la criada estuviese también duplicado o alcanzase variaciones distintas y múltiples? Una película familiar que es una cartografía de un deseo. Pensemos en la moviola que, mientras visiona los materiales de la película, divide la pantalla en dos, logrando que Hortense y Étienne se miren desde espacios y partes de la película diferentes. ¿Qué tipo de vínculo parece enunciar la moviola?. El delirio del equívoco y de lo posible embarga al espectador, que investiga el misterio de las miradas de la película, asistiendo también a la puesta en escena de su deseo. *Película como un palimpsesto a la placidez de una*

---

<sup>401</sup> Véase *Secuencia 23* en el DVD-1 adjunto.



*institución familiar en donde se esconden aniquiladoras pulsiones que podrían disgregarla*<sup>402</sup>.



**Imagen 6.18:** *Tren de sombras*



**Imagen 6.19:** *Tren de sombras*

A través de la repetición las imágenes aparecen, como el mundo, en su misterio, que es el de lo acabado y, paradójicamente, ilimitado en sus posibles lecturas. En contraste a esto, la secuencia de la desconocida con misterioso parecido con Hortense en *Las mujeres que no conocemos* habla de lo diseminado en su configurarse como único. *Tren de sombras*, por el contrario, explora lo diferente surgido de lo único. El cine de Guerin se mueve, por lo tanto, entre la *síntesis* y el *agregado* que sólo un medio técnico, como el cinematógrafo, puede poner ante nuestros ojos, jugando con las apariencias y lecturas del material que se nos da a ver.

*Síntesis* de un tiempo de la alteración, porque el movimiento turbulento que aparece y fractura el continuo de la imagen, es el movimiento de un *síntoma* en el curso del tiempo, de un acontecimiento reminiscente y sin terminar. Las formas, como en el caleidoscopio que gira, se muestran, se metamorfosean, y encuentran constantemente nuevas simetrías.

El mismo procedimiento es el que se configura en el diario del protagonista de *En la ciudad de Sylvia*. Sobre sus páginas, el protagonista escribe palabras y

---

<sup>402</sup> Company, Juan Miguel, "El aprendizaje del tiempo". En *Trama y fondo*, nº 4, (1998), pp. 133-134.

dibuja rostros de desconocidas mientras busca a Sylvia. En la parte final de la película, el viento sopla y pasa las páginas del diario. En su ritmo irregular, las hojas son pasadas como se hojea un libro. Las formas dibujadas durante la búsqueda aparecen entrecortadas, las diferencias se animan, sus analogías y contrastes se metamorfosean. Pero algo más se puede añadir sobre el protagonista de la película del que ni siquiera se conoce el nombre. En la última jornada que narra la película, el protagonista vuelve a ver de manera fugaz a la desconocida en la que creyó reconocer a Sylvia. Aparición breve, muy frustrante, en un único plano de muy corta duración. Ella aparece en el interior de un tranvía saludando a otra persona en lo que parece un plano subjetivo del protagonista, que está sentado fuera. La imagen perseguida e idealizada es aquello de lo que se está, definitivamente, excluido.

Las imágenes de las que estoy excluido me son crueles; pero a veces también (inversión) soy apresado en la imagen. Al alejarme de la terraza de un café donde debo dejar al otro en compañía, *me veo* partir solo, caminando un poco deprimido, por la calle desierta. Esta imagen, en la que mi ausencia es aprisionada como en un espejo, es una imagen triste.<sup>403</sup>

Sobre la imagen buscada aparece *un contrarritmo: algo como una síncopa en la bella frase del ser amado*<sup>404</sup>. La alteración de la imagen, la conmoción sobre su lenguaje tras la irrupción de una realidad inesperada. Imagen que se reconfigura en varios sentidos: ¿se trata de una imagen del pasado o de una imagen ya pasada? En esa metamorfosis el sujeto ocupa el terreno de la alteridad y pasa a ser, como indicaba el texto de Barthes, lo excluido de una imagen para ser apresado por otra.

Algo más queda por apuntar de la figura del protagonista sentado en la parada del tranvía. El cuerpo deviene el juguete de su propio movimiento. En el propio sujeto ocurre el surgimiento de imágenes oscilantes, fulgurantes y

---

<sup>403</sup> Barthes, Roland, *Fragments de un discurso...* op.cit., p. 155.

<sup>404</sup> Ibid., p. 33.

renovadas. El cuerpo como espacio de montaje de la experiencia. La reminiscencia del tiempo sobre un cuerpo que deviene caleidoscopio, precisamente, es vinculada por Walter Benjamin con la rotura interior sufrida por Marcel Proust tras quitarse los botines, y sentir, con una intensidad jamás vivida, la muerte de su abuela.



**Imagen 6.20:** *En la ciudad de Sylvia*



**Imagen 6.21:** *En la ciudad de Sylvia*

Quien asciende solo a una montaña y finalmente llega agotado, para bajar después con unos pasos que hacen estremecer todo su cuerpo, siente cómo el tiempo se relaja, su estructura interior se desmorona, y atraviesa el asfalto del instante como si fuera en sueños. Algunas veces trata de quedarse de pie, pero no lo consigue. Y, ¿quién sabe si lo que lo estremece son pensamientos o el áspero camino? Y ahora su cuerpo es un caleidoscopio que le va mostrando a cada paso las figuras cambiantes de que se compone la verdad.<sup>405</sup>

### ***El tiempo del relato***

*Innisfree*<sup>406</sup> y *Tren de sombras*, al recrear y desvelar fingimientos, devienen simulacros que plantean otros contornos con la realidad y con el tiempo. Los simulacros se comportan de modo distinto a las otras imágenes: afirman un origen en devenir, desmontan la distinción entre *originario* y *copia*, expresan una fantasmagoría que aparece de los continuos reenvíos a los que se someten sus *imágenes mutuas*. La ruptura de la jerarquía expresa una simultaneidad en

<sup>405</sup> Benjamin, Walter, “Serie ibicenca”, (1932). En *OBRAS, libro IV/ vol.1*, Madrid, Abada Editores, 2010, p. 359.

<sup>406</sup> El concepto de tiempo no cronológico con respecto a *Innisfree* es detallado en el capítulo *Los personajes universales* y en *La fabulación del pasado*.



los hechos narrados. El relato que ya no remite a un ideal de lo verdadero sobre el que constituir su veracidad se transforma en seudorrelato, *en un relato que simula o más bien en una simulación de relato*<sup>407</sup>. El ideal de lo verdadero es la ficción más profunda que, en el fondo, podemos encontrar cuando pretendemos expresar la realidad. Lo que deriva de ese simulacro en el relato es el elogio de las potencias de lo falso.

Consideremos las dos fórmulas: “sólo lo que se parece difiere”, “sólo las diferencias se parecen”. Se trata de dos lecturas del mundo en la medida en que una nos invita a pensar la diferencia a partir de una similitud o de una identidad previa, en tanto que la otra nos invita por el contrario a pensar la similitud e incluso la identidad como el producto de una disparidad de fondo. La primera define exactamente el mundo de las copias o de las representaciones; pone el mundo como icono. La segunda, contra la primera, define el mundo de los simulacros. Pone al propio mundo como fantasma.<sup>408</sup>

*Tren de sombras* plantea el simulacro en la relación de dos series simultáneas: la del film antiguo en blanco y negro, aparentemente filmado en el pasado, y la serie de los planos en color situados en el presente del film. Estas series divergentes son comparadas *hasta provocar una resonancia interna que desborda a las propias series*<sup>409</sup>. En la fuga entre estas dos series se encuentra la imagen como fantasma. El simulacro desencadena un nuevo tipo de narración que abandona lo verídico para hacerse esencialmente la manifestación, el dominio de lo falsario. Ya en *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1944) Borges planteaba un laberinto del tiempo de una cronología destruida: línea que no cesa de bifurcarse, que pasa por la simultaneidad de varios *presentes* incomprensibles, volviendo sobre *pasados* no necesariamente verdaderos.

---

<sup>407</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo...* op.cit., p. 200.

<sup>408</sup> Deleuze, Gilles, *Lógica del...* op.cit., p. 263.

<sup>409</sup> *Entre estas series de base se produce una especie de resonancia interna; esta resonancia interna infiere un movimiento forzado que desborda a las propias series. Todos estos caracteres son los del simulacro cuando rompe sus cadenas y asciende a la superficie; entonces, afirma su potencia de fantasma, su potencia rechazada. Ibid., p. 262.*

A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades.<sup>410</sup>

Un pasado no verdadero, precisamente, es lo que moviliza *Tren de sombras*. Son síntomas de la acronología que, como se verá en el siguiente capítulo, recorre toda la obra de Guerin. En sus sucesivos desplazamientos de sentidos coexistentes, movilizados por una moviola que selecciona, genera bucles y vincula imágenes – ya sea a través de comparativas entre imágenes de color y otras en blanco y negro o utilizando solamente imágenes supuestamente antiguas y en realidad también presentes-, *Tren de sombras* encuentra un vínculo con *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1962), película que distribuye las diferentes visiones de un mismo tiempo realizadas por parte de tres personajes, de suerte que cada uno de ellos forma una combinación plausible del tiempo evocado, donde, como escribe Deleuze, *la narración consistirá en distribuir los diferentes presentes por los diversos personajes, de suerte que cada uno de ellos forme una combinación plausible, posible en sí misma, pero que todas juntas sean “imposibles”*<sup>411</sup>.

### ***El devenir de las falsedades***

La nueva forma de relato también abarca la fabulación que los personajes establecen con la realidad que les rodea. Las potencias de lo falso liberan la fabulación y *la memoria imposible*<sup>412</sup>.

---

<sup>410</sup> Borges, Jorge Luis, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, (1944). En *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2002, p. 116.

<sup>411</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo...* op.cit., p. 139.

<sup>412</sup> Véase el capítulo *La fabulación del pasado*.

Lo que el cine debe captar no es la identidad de un personaje real o ficticio, a través de sus aspectos objetivos y subjetivos. Sino el devenir del personaje real cuando él mismo se pone a “ficcional”, cuando entra “en flagrante delito de *leyendar*”.<sup>413</sup>

El cineasta francés Jean Rouch hizo de esta premisa el axioma desde el que fluye su cine. En *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1958) se muestra a personajes reales a través de los papeles de su fabulación que son, esencialmente, la prostitución y el parado. Ellos mismos corrigen y comentan, después, la función que desencadenaron. En *La pirámide humana* (1961), Rouch coloca explícitamente al cine dentro de este dispositivo. El cineasta se propone investigar sobre la realidad social de las relaciones entre jóvenes africanos y europeos. Esta proposición es trasladada a sus destinatarios naturales. Así, cuando la película comienza, el director charla primero con unos jóvenes europeos y luego con sus jóvenes africanos. Todos ellos pertenecen al mismo Liceo y el director se propone sentar con ellos las bases de la experiencia cinematográfica a desarrollar. Cuando todos los chicos se reúnen se plantean los objetivos y derroteros argumentales por los que transcurrirá la película. Rouch, que ha propuesto el tema de las relaciones entre jóvenes de distintas razas, deja la suficiente libertad de maniobra a sus protagonistas: no se ha escrito un guión previo. De este modo serán los propios personajes los que construyan sus diálogos y acciones en base a ciertas premisas dadas. Al final de *La pirámide humana*, los jóvenes observan su película y ríen viendo los papeles que han desempeñado como si fueran actores. La voz en off expone que las experiencias compartidas y descubiertas por los alumnos son más importantes que el film en sí. Lo esencial se encuentra en el proceso que lleva a la película y que lo envuelve. Las relaciones de ida y vuelta entre realidad e imagen, entre persona y rol permiten al cineasta capturar y devolver al cine instantes fugaces de una gran belleza: un barco azotado por las olas, el rostro de una chica sobre el que varias

---

<sup>413</sup> Ibid., p. 202.

personas inscriben el amor. Sobre la propuesta de la película de Rouch se podría afirmar lo que Deleuze escribe sobre la fuerza y el sentido de la simulación.

El simulacro incluye en sí el punto de vista diferencial; el observador forma parte del propio simulacro, que se transforma y se deforma con su punto de vista.<sup>414</sup>

Un condicionamiento que ha envuelto al cine ha sido la imposibilidad de captar una realidad en bruto: la propia presencia de la cámara ejerce una acción sobre las situaciones que pretende reflejar, alterando inevitablemente la *verdad* de lo acontecido. El cine de Rouch hace de la reacción de los personajes ante la cámara el punto de partida de su propuesta: desterrada la invisibilidad del cine se explicita su presencia y se narra y aprovecha el continuo hacerse que origina su mirada a la realidad. Como decía Jean Eustache, *en el momento en el que una cámara rueda y está posada, el cine se hace*. Guerin también repara en personajes que atraviesan pasos y fronteras sucesivas porque se dedican a inventarse como personajes reales. Cuanto el personaje más se inventa, más rastrea el director los bordes del verismo.

El primer personaje que aparece en *En Construcción* (José Luis Guerin, 2001), es un marinero llamado Antonio que habla para sí mismo en voz alta, quizás con la idea de que alguien lo escuche. Ese personaje tiene varias apariciones. *En Construcción* permite a Guerin emular a Jean Renoir en *La regla del juego* (1939), introduciendo personajes que son retomados de un modo distinto cuando la película ha avanzado. En el final de *La regla del juego*, el personaje de Octave, interpretado por el propio Renoir, revela sus sentimientos amorosos. Personajes en devenir que se hacen sucesivamente *otros* en sus apariciones en la película. Del mismo modo, el marinero de *En Construcción*, expone cuando la película está muy avanzada, su pasada vida en el mar y su vida presente, llena de *pequeñas suertes* en forma de dinero y *cosas delicadas* que

---

<sup>414</sup> Deleuze, Gilles, *Lógica del...* op.cit., p. 260.

encuentra. Personaje que se define, ante el anciano que le escucha, como alguien de un gusto exquisito y que gasta grandes sumas de dinero. El siguiente plano después de la conversación es el marinero rodeado de bolsas en un descampado. El sonido de las gaviotas está presente en la banda sonora. El marinero es un mendigo que vive en la calle. El cineasta ha desarrollado al marinero en su fabulación, en su continuo hacerse *otro* a través de la entrada y salida de diferentes papeles.



**Imagen 6.22:** *En Construcción*



**Imagen 6.23:** *En Construcción*

El retrato que Guerin ofrece de manera espaciada acerca de William, en su visita a una comunidad de Cuba narrada en *Guest* (José Luis Guerin, 2010), es un continuo desplegarse de saberes en torno a una figura. Tomado al principio como un personaje más del que un compañero dice que tiene una úlcera en la pierna desde hace veintiséis años que le dificulta al moverse, la narración ofrecida por sus amigos es un goteo constante de información durante toda la estancia de Guerin en la comunidad. La filmación directa y explícita de la realidad ofrece un azar maravilloso: la comunidad, recurrentemente, describe las múltiples aristas y facetas insospechables de esta persona. Un amigo describe con admiración un cuadro pintado por William, al que llaman *el impedido*. Corte al cuadro: el brazo de *el impedido* señala partes de la pintura y la describe. Después se retrata su rostro junto a su pintura mientras se lamenta de su cojera y

<sup>415</sup> Véase *Secuencia 27* en el DVD-1 adjunto.

de la falta de amor en su vida. Corte al amigo, que pasa a describir el amor que *el impedido* tiene en su corazón. Guerin los toma luego a ambos mientras el amigo prosigue con la charla. A continuación se produce el inserto de un plano corto y frontal, a modo de retrato, de William.



**Imagen 6.24:** *Guest*



**Imagen 6.25:** *Guest*



**Imagen 6.26:** *Guest*



**Imagen 6.27:** *Guest*

Más adelante, otra persona dice que todo lo que tiene en su habitación ha sido construido por *el impedido*: muebles, azulejos, paredes, luces. Conocemos su nombre, William, descrito en esta secuencia como pintor, decorador, poeta, albañil, plomero. Este testimonio acerca de William desemboca en el inserto de su figura mientras baja con dificultad unas escaleras. Globalmente, la secuencia en esa comunidad es la captación de una información oral que luego la imagen indiza. Al final, ya de noche, William regala su último talento en forma de versos a la cámara: el hacerse *otro* aparece en este ejemplo como un montaje que sintetiza, progresivamente, la visión de una comunidad sobre un hombre admirado y sorprendente.



Imagen 6.28: *Guest*

Imagen 6.29: *Guest*

La condición del hacerse otro es la sinopsis sobre la que gira *Los motivos de Berta* (José Luis Guerin, 1983). El abandono del juego infantil da paso a la fascinación por el mundo propio de Demetrio y la posterior pérdida de interés por el legado de éste, al final de la película. Existe un juego particular a través del que Berta juega a ser *otro*. Demetrio cuenta al ver el coche abandonado, que su mujer murió en un accidente de coche. Berta, cuando pasea en otro momento y ve ese mismo coche, juega con su cuerpo. Se reclina, con la mirada perdida, y permanece inmóvil durante varias segundos, en una posición antinatural, con la cabeza sobre un brazo: el cuerpo de Berta se presta pues, al recuerdo de Demetrio, imagina y toma la forma de un fenómeno del que ahora es indicio. El cuerpo como estructura significativa para el acontecimiento del *otro*, que en este caso es múltiple, ya que responde al sujeto que lo enuncia, Demetrio, y al predicado de su enunciación, que es la accidentada. Se trata de la representación del síntoma, del acontecimiento crítico en su singularidad y en su fantasmagoría.

Freud supuso, frente a semejantes momentos culminantes en el ataque histérico, que el ataque histérico, que el *accidente* —el gesto insensato, informal, incomprensible, “no icónico”— era *soberano*: y no solamente una soberanía sintagmática, si podemos decirlo, a saber, que en semejante momento el accidente lo domina todo y tiraniza el cuerpo entero; que semejante momento libera un significado, compromete un destino, un fantasma original, por lo tanto hace trabajar una estructura.<sup>416</sup>

<sup>416</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen...* op.cit., p. 329.



**Imagen 6.30:** *Los motivos de Berta*

**Imagen 6.31:** *Los motivos de Berta*

Todavía queda por citar un antecedente directo acerca de cómo actúan las potencias de lo falso sobre el propio arte. Se trata de *Fraude* (1973), una mítica película de Orson Welles en la que el cineasta pasaba a identificarse con el falsificador Elmyr de Hory. Historia que no cesa de modificarse, de quitarse máscaras y que habla sobre la autoría, la verdad, las apariencias y la transformación. Para Welles, como para Nietzsche, el mundo verdadero no existe, y si existiese sería inaccesible e inútil. Lo que se pone en juego en el arte es la transformación.

Solo el artista creador lleva la potencia de lo falso a un grado que se efectúa, no en la forma, sino en la transformación. Ya no hay verdad ni apariencia. Ya no hay forma invariable ni punto de vista variable sobre una forma. Hay un punto de vista que pertenece a la cosa hasta el extremo que no cesa de transformarse en un devenir que es idéntico al punto de vista. Metamorfosis de lo verdadero. Eso es lo que es el artista, “creador de verdad”, pues la verdad no tiene que ser alcanzada, hallada ni reproducida, debe ser creada.<sup>417</sup>

La propuesta de Guerin moviliza, como hemos visto, esas transformaciones a través de las potencias de lo falso. En su poética de intercambios y desplazamientos de sujeto, de relatos refractarios poblados de puntos de vista, se pone en escena una fabulación capaz de volver a filmar y producir de nuevo ciertos motivos. La historia del cine liberada de un falso desencanto, rescatada hacia el optimismo. No es poco, en un mundo instalado en la demanda de

<sup>417</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo...* op.cit., p. 197



realismo. Ahora que, como ha señalado Baudrillard, las imágenes persiguen a la realidad para hacernos olvidar que es la propia realidad la que ha desaparecido.

Quizás por ello, Guerin *En Construcción* devolvía el cine a la realidad. ¿Debía devolver la imagen algo a la realidad después de que una demanda de verismo la haya intentado agotar? ¿Era necesario artistizar esas cenizas de realidad y aprender de nuevo de ellas? ¿O quizás se debía inscribir y escribir la historia del cine en la realidad?

# *Los personajes universales*

*Pero lo que has visto en esa cara no tiene ni edad ni tiempo*<sup>418</sup>.

---

<sup>418</sup> *Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948.

Pasolini descubría en el año 1964 que en el sur de Italia aún acontecía lo sagrado, todos los días. De ahí, *El evangelio según san Mateo* (Pier Paolo Pasolini, 1964), donde la figura de Cristo es el medium a través del cual un discurso del pasado se inscribe, de nuevo, en el presente. Se trata de producir otra vez su palabra.

Convirtiéndose en el acontecimiento audiovisual de la palabra, el film somete a discusión la concepción espacio-temporal y la filosofía de la acción, que son la base de la historiografía occidental y de las posibilidades que el cine tiene de repetirlo, de producirlo de nuevo.<sup>419</sup>

El trabajo de Pasolini sobre la escritura del mito prosigue en *Edipo Rey* (Pier Paolo Pasolini, 1967) y en *Medea* (Pier Paolo Pasolini, 1969), donde restituye el mito en su opacidad, en cuanto realidad inaprensible por la mentalidad actual. El mito provee unas experiencias que el pensamiento moderno no está en condiciones de confirmar ni de contradecir. Son numerosos los estudios sobre la revitalización del mito y su relevancia en la modernidad, pero me parece interesante destacar las palabras de un autor importante en esta cuestión: *los mitos son pistas de las potencialidades espirituales sobre la sabiduría de la vida y lo son de verdad*<sup>420</sup>. Desde esas *potencialidades* del espíritu, Pasolini plantea un vínculo entre lo profano y lo sagrado en una escena terrible: la larga secuencia del sacrificio humano y del ritual caníbal en la Cólquide, donde aparece Medea por primera vez. Sobre esta secuencia Pasolini escribió:

En la Cólquide lunar -tan distinta a la tierra de Jasón, que es llana, melancólica y realista-, entre los profundos surcos, los peñascos monstruosos y los bancales laberínticos -donde si hay algún campo arado o con árboles frutales es como un sublime milagro-, se celebra un rito -que se une en cierto modo a las palabras racionales y desacralizadoras del Nuevo Centauro, pero que lo contradice porque guarda intacta su fe total en la ontología y en la sacralidad de “lo que

---

<sup>419</sup> Mariniello, Silvestra, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra (1999), p. 226.

<sup>420</sup> Campbell Joseph, *Imagen del Mito*, (1974), Girona, Ediciones Atalanta, 2012, p. 15

es”: el mundo como hierofanía, etc. El rito celebrado y oficiado por Medea, muda, atenta, extasiada, segura de sí misma y de su religión, etc... es un mito solar.<sup>421</sup>

Secuencia de *Medea* donde la lentitud es creada a partir de repeticiones. El movimiento se produce por la suma de planos, de gestos -siempre iguales-, de miradas, de colores. Personas en forma de paisaje y silencio, en una secuencia en la que *cada movimiento se desarrolla en “tiempo real”*; en este caso, *el tiempo del sacrificio y de la colectividad, no el tiempo dramático y subjetivo, por ejemplo, de la víctima o de los verdugos*<sup>422</sup>.

Pasolini muestra la voluntad de volver a producir el acontecimiento *en la sacralidad de “lo que es”*: el mundo como hierofanía según sus propias palabras. No desea subordinar tal acontecimiento a *las palabras racionales y desacralizadoras del Nuevo Centauro*, personaje desdoblado, primero sagrado, después desconsagrado y racional, ambiguo. La postura del director italiano parece cercana a Claude Lévi-Strauss, que intentó superar el corte entre la ciencia y el pensamiento mitológico, haciendo que *el pensamiento científico*, que parte del concepto en dirección al fenómeno, tuviese en consideración *el pensamiento concreto*, que va del fenómeno al concepto, clasificando fenomenológicamente el mundo de los sentidos. Reconociendo los diferentes medios del pensamiento salvaje, se puede superar el divorcio entre mitología e historia.

Pero a pesar de todo el muro que existe en cierta medida en nuestra mente entre mitología e historia probablemente pueda comenzar a abrirse a través del estudio de historias concebidas ya no en forma separada de la mitología, sino como una continuación de ésta.<sup>423</sup>

---

<sup>421</sup> Pasolini, Pier Paolo, *Il vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Milan, Garzanti, (1991), p. 483.

<sup>422</sup> Mariniello, Silvestra, *Pier Paolo Pasolini...* op.cit., p. 300.

<sup>423</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Mito y significado*, (1978), Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 75.

### ***El mito primordial***

La originalidad del pensamiento pasoliniano alrededor del mito se centra en el paralelismo que el cineasta establece entre mito y técnica cinematográfica. El mito, como palabra revelada, se encuentra ligado al cine –y a la poesía en el caso de Pasolini. La técnica cinematográfica reinscribe el mito en el tiempo actual. Por ello, en *Edipo Rey*, el material se resiste a la homogeneidad. Pasolini mezcla la cultura africana primitiva, la antigüedad sumeria y la tradición azteca en un escenario magrebí, al ritmo de cantos rumanos, árabes y japoneses. La pluralidad de paisajes, de sonidos, de rostros, de personas, son puestos en escena *y se hace que estos interactúen en una dimensión coral en la que todos tienen una función similar; como las voces que hablan al unísono en las antiguas tragedias*<sup>424</sup>. En *Edipo Rey* no hay nada que forme parte del fondo, sino que todo está en un primer plano que lo mezcla: los rostros contemporáneos, el mito, las músicas de culturas diversas, las máscaras y los objetos pertenecientes a momentos históricos diferentes. *Edipo Rey* habla de la supervivencia de la tragedia hasta nuestros días: rostros que recorren la historia, que encarnan la ceguera en tiempos distintos y paisajes diversos. En ocasiones aparecen simetrías y correspondencias entre el pasado y el presente. Usando encuadres semejantes y con la misma óptica, la arquitectura del pasado y la del presente parece abalanzarse del mismo modo sobre los cuerpos de la tragedia, retratándose una auténtica supervivencia de las formas pasadas dentro de la película.

Guerin, que deja explícito en la primera de las piezas que componen *Dos cartas a Ana* (2010) su gusto por *miras hacia atrás*, hacia las primeras cosas, también rastrea el mito desde la heterogeneidad de los diversos materiales conciliados en su obra. Ello le lleva a recrear, en la segunda de las piezas de *Dos cartas a Ana*, el origen de la pintura narrado por Plinio el Viejo, es decir, el mito

---

<sup>424</sup> Mariniello, Silvestra, *Pier Paolo Pasolini ... op.cit.*, p 306.

fundacional de la pintura. Guerin, como Pasolini en el ejemplo que tomé de *Edipo rey*, utiliza un estilo visual de referencias culturales diversas.

La idea de plasmar un pasado arcaico, sagrado, juntando visualmente épocas y estilos diferentes, usando materiales heteróclitos situados en un primer plano con los que ilustrar el origen de la pintura narrado por Plinio, afrontaba el obstáculo de hacer referencia a la iconografía griega de un modo alejado al acuñado por el cine convencional. Se eliminaba, de un modo bressoniano próximo al de *Lancelot du Lac* (Robert Bresson, 1976), cualquier signo externo que anclase la película en un pasado único, que el cinematógrafo, destinado a huir de cierta noción de realismo para dirigirse adonde apunta lo real, difícilmente podría afrontar. Una pared grisácea y aséptica, el cuerpo de Garazi López de Armentia vestida con una túnica blanca, una cándela y la sombra que designa al amado, son los elementos con los que Guerin filma en planos fijos una danza que ficciona de un modo libre y bajo la música de *La isla de los muertos* (1908, Serguéi Rajmáninov<sup>425</sup>) y *Sinfonías de instrumentos de viento* (Ígor Stravinski, 1920), el origen de la pintura referenciado por Plinio<sup>426</sup>.

A su vez, la exposición *La dama de Corinto* (José Luis Guerin, 2010), donde se presentó, recordemos, el medimetro *Dos cartas a Ana*, estaba compuesta por diversas proyecciones distribuidas en tres salas. En la segunda de esas salas, la heterogeneidad de los materiales utilizados por Guerin para reflexionar sobre el origen de la pintura y su vínculo con el cine se acrecentaba: la música de Rajmáninov continuaba y se proyectaban fragmentos de la danza creada por Guerin en *Dos cartas a Ana*, para ilustrar la narración de Plinio, en la que se cuenta como una joven, pintando con carboncillo el contorno de la sombra de su amado, realizó la primera pintura. Los fragmentos proyectados de esta danza

---

<sup>425</sup> *La isla de los muertos* es un poema sinfónico del compositor ruso de 1908 creado en Dresde e inspirado por el cuadro homónimo de Arnold Böcklin, que había visto en París en 1907. La isla de los muertos es una conocida serie de cuadros del pintor suizo Arnold Böcklin, quien creó múltiples versiones del mismo cuadro, en el que se representa un remero y una figura blanca sobre una pequeña barca, cruzando una amplia extensión de agua en dirección a una isla rocosa. El objeto que acompaña a las figuras en la barca se identifica generalmente como un ataúd, y la figura blanca con Caronte, el barquero que en la mitología clásica conducía a las almas al Hades.

<sup>426</sup> Véase *Secuencia 17* en el DVD-1 adjunto.

eran mostrados a veces de forma fotosecuencial, y otras como proyección continua que aprovechaba las esquinas de esa segunda sala de la exposición. Allí se sumaban nuevos relatos sobre la sombra, como las dos proyecciones destinadas a narrar el rapto de Europa por Zeus, que concibieron un hijo bajo un árbol que, desde entonces, no perdió sus hojas. Estos pequeños cortometrajes se llamaban *Las mutaciones de Zeus* y *El árbol de Zeus en Gortina*. La evocación del mito del rapto era realizada, no con referencias directas al mundo greco-latino, sino mediante sombras chinescas que, en el contexto de esta exposición, alcanzan con mayor nitidez el *sentido* clásico de estas narraciones. Para el segundo cortometraje, *El árbol de Zeus en Gortina* Guerin filmó también un árbol, cámara en mano, que se insertaba en el montaje junto a las siluetas chinescas. Estos pequeños cortometrajes incidían en plasmar el tema principal de esta segunda sala de la exposición: cómo una imagen desaparecida y de la que solo quedaba la narración mítica, sirve para imaginar otras imágenes nuevas, en las que, como decía un intertítulo de las proyecciones allí expuestas, *persistía la imagen anterior*.

¿Qué implica vincular cine y mito? ¿Por qué el cine parece apto para restituir y traer de nuevo los signos del mito? Pregunta a la que Pasolini se somete de este modo:

Y volviendo a mí, ¿el pasar de la escritura literaria al cine es un caso de modernidad extrema o de retroceso? He dicho que hago cine para vivir según mi filosofía, es decir según la voluntad de vivir físicamente siempre en el plano de la realidad, sin la interrupción mágico-simbólica del sistema de signos lingüísticos (...) ¿Tendré que rendir cuentas, en el valle de Josfat, de la debilidad de mi conciencia ante la patente atracción entre técnica y mito?.<sup>427</sup>

La posibilidad de encuentro entre técnica cinematográfica y mito es posible porque Pasolini observa en la lengua del film la posibilidad de mediación entre lenguajes distintos. La estructura de la lengua del film es un auténtico proceso y

---

<sup>427</sup> Pasolini, Pier Paolo, "Battute sul cinema", (1967). En *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 2000, p. 236.

una metamorfosis: *la voluntad de una forma de ser otra, la forma en movimiento*<sup>428</sup>. La lengua del film media también con el pasado: habla de la ausencia, llama a un punto de partida que parece ido para tomar conciencia de que ese legado no está ausente, ya que sobrevive en la realidad expresada y autoescrita que es el cine. El mundo como *cine in-natura* donde un tiempo lejano, inactual, incluso arcaico, es recobrado para el presente. De la misma manera que la poesía -experiencia fundamental para Pasolini y análoga al cine- vuelve a su oralidad, a su expresión original mediante la lengua gráfica; el mito antiguo vuelve a fluir en la filmación. Se trata de volver a producir las palabras del mito sobre el mundo, los rostros, las acciones. El cine como estructura diacrónica. ¿En virtud de qué? De la semejanza entre cine y pensamiento primitivo.

El ejemplo de una lengua primitiva se acerca a aquello que queremos decir del cine: tal lengua primitiva tiene de hecho una estructura inmensamente diferente de la nuestra, perteneciente al mundo del “pensamiento salvaje”.<sup>429</sup>

Que el cine esté cercano al pensamiento primitivo es consecuencia de que el cineasta tenga que tomar los signos del diccionario infinito del mundo. Debido a que el cine expresa la realidad por medio de la realidad, registra y perpetúa los gestos: retoma las acciones, que son en realidad *el lenguaje primero y primigenio de los hombres*<sup>430</sup>.

Si, por tanto, la realidad es cine *in natura*, de ello se deriva que la acción misma puede ser considerada el primero y más importante de los lenguajes humanos, en cuanto relación de recíproca representación con los demás y con la realidad física. (...) Viviendo, por tanto, nos representamos y asistimos a la representación de los demás. La realidad del mundo humano es

---

<sup>428</sup> Pasolini, Pier Paolo, “La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura”, (1972). En *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 2000, p. 194.

<sup>429</sup> Ibid., p.193.

<sup>430</sup> Pasolini, Pier Paolo, “La lingua scritta della realtà”, (1972). En *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 2000, p. 199.



tan sólo esa representación doble, en la que somos actores y al mismo tiempo espectadores: podríamos decir que se trata de un gigantesco *happening*.<sup>431</sup>

La lengua de la realidad, el cine, expresa el primer lenguaje del hombre<sup>432</sup>. Por su registro de la acción, que lo acerca al pensamiento primitivo, esta lengua de la realidad puede inscribir de nuevo el mito sobre el mundo. Si he traído a este estudio películas como *El evangelio según San Mateo*, *Medea* y *Edipo Rey* es porque en ellas reside un mecanismo de viaje hacia el mito, producido de nuevo como experiencia de la palabra, de la mirada, que tiene cabida en un rodaje que acaba pareciendo un *happening*. Pasolini, como en la obra de Carlos Fuentes *Terra Nostra* (1975), hace que *personajes universales* de los mitos aparezcan, sin desentonar, en la realidad de diversos momentos, venciendo el mito los límites de ese real con el que interactúa, porque, como recuerda Lévi-Strauss, *en un mito todo puede suceder: parecería que la sucesión de los acontecimientos no está subordinada a ninguna regla lógica o de continuidad. Todo sujeto puede tener cualquier predicado; toda relación concebible es posible*<sup>433</sup>.

Del mismo modo, los personajes históricos o ficticios se transfiguran y reaparecen en los diversos momentos históricos narrados en la novela de Carlos Fuentes, en un elogio del anacronismo, de un tiempo de reapariciones de un mismo síntoma dentro de la historia que, espléndidamente, ha descrito Milan Kundera:

“Son necesarias varias vidas para hacer una sola persona”. La vieja mitología de la reencarnación se materializa en una técnica novelesca que hace de *Terra Nostra* un inmenso y

---

<sup>431</sup> Ibid., pp. 199-206.

<sup>432</sup> *Tanto los gestos y la realidad bruta, como los sueños y mecanismos de la memoria, son hechos casi prehumanos o los límites de lo humano.* Pasolini, Pier Paolo, “Il cinema di poesia”, (1972). En *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 2000, p. 169.

<sup>433</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, (1958), México, Siglo XXI, 1987, pp. 230-231.

extraño sueño en el que la Historia está hecha y poblada siempre por los mismos personajes continuamente reencarnados.<sup>434</sup>

En *Terra Nostra*, Carlos Fuentes crea figuras que acceden a la ejemplaridad de un estatus mítico y que representan diferentes fragmentos de la historia agrupados ahora en torno a un mismo *personaje universal*. La figura del Señor representa a Felipe II, Fernando I, Carlos V o Carlos segundo y aparece en sus circunstancias históricas referenciales. Esos personajes históricos dialogan con personajes ficticios ya consagrados en mitos por la historia literaria como don Juan, don Quijote, la Celestina. Se crea así una estructura mítica amparada en la forma de una novela que otorga vigencia a esos mitos del pasado. Los personajes de la novela de Carlos Fuentes navegan en el espacio arquetípico del mito y se reconocen en esa manera de recorrer la historia que no es, evidentemente, espacial, ya que el escenario tanto puede ser El Escorial como París, ni tan siquiera cronológica, tal y como expone un personaje de esta novela.

Esto les heredo: indica Felipe -un retorno ciego, pertinaz y doloroso a la imaginación del futuro en el pasado como único futuro posible de mi raza y de mi tierra.<sup>435</sup>

La plasmación de la historia, su transfiguración a través de los medios propios de la novela es un aspecto relevante de *Terra Nostra*. Creación de un tiempo de lo posible, lleno de anacronismos en espera de la utopía de la segunda oportunidad de la historia. Modelo de creación que, como quiere Kundera, hace del porvenir y el progreso el peor de los conformismos. La novela para progresar no puede convivir con el espíritu de su tiempo: tiene que ir en contra de su progreso lineal, proclamar la herencia de Cervantes<sup>436</sup> y de Broch, que

---

<sup>434</sup> Kundera, Milan, *El arte de la novela*, (1986), Barcelona, Tusquets Editores, 2004, p. 68.

<sup>435</sup> Fuentes, Carlos, *Terra Nostra*, (1975), Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 600.

<sup>436</sup> Kundera, Milan, *El arte de la novela...* op.cit., p. 30.

defendieron un distinto fluir del tiempo que únicamente la novela podía descubrir.

Un propósito semejante con respecto al cine plantea la escritura de Guerin en *Innisfree* (1990): creación de la historia del cine a través del cine, como si la realidad fuese un cine *in-natura* que guardase los modelos de grandes iconos cinematográficos, como son los personajes protagonistas de *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952). En *Innisfree* se realiza una evocación de la historia cinematográfica en el espacio de Cunga St. Feichin, asediado de *personajes universales* –los de la película de Ford- que pueblan la realidad del presente como si fueran espectros. El tiempo del cine transcurre, de este modo, como *en un tiempo arquetípico. Y más: es tiempo arquetípico, capaz de re-encarnar. (...) El mito es un pasado que es un futuro, dispuesto a realizarse en un presente*<sup>437</sup>. Del mismo modo que Pasolini descubría en el año 1964, cuando filmaba *El evangelio según san Mateo*, que en el sur de Italia aún acontecía el evangelio todos los días, Guerin entiende en *Innisfree* que cierta parte de la historia del cine brota y se cita a cada instante en la realidad.

Pero en algunos casos, como el descrito por *Innisfree*, encontrar un modo desde el cual alcanzar el contacto con las figuras del pasado supone afrontar las dificultades que el pensamiento mítico, tal y como hasta ahora lo he descrito, ha encontrado en la mentalidad contemporánea. ¿Cómo encontrar décadas después, en el espacio del rodaje de la película de Ford, las huellas reminiscentes de los personajes que interpretaron John Wayne y Maureen O'hara en *El hombre tranquilo*? Sobre todo teniendo en cuenta una dificultad aparecida que Guerin rueda para *Innisfree*, y que se muestra esparcida en varias partes de su película. El espacio de Cunga St. Feichin aparece en *Innisfree* surcado de stands o souvenirs turísticos conmemorativos de la película de Ford. Esa mercantilización de la encarnación del pasado –en esta caso el referido a la película de Ford- parece cercana a la visión que del mito contemporáneo tenía

---

<sup>437</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira...* op.cit., p. 62.

Roland Barthes en su obra *Mitologías* (1957)<sup>438</sup>: el mito como *debilitamiento de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción. El mundo entra al lenguaje como una relación dialéctica de actividades, de actos humanos; sale del mito como un cuadro armonioso de esencias. Se ha operado una prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de historia (...) La función del mito es eliminar lo real; es, estrictamente, un derrame incesante, una -hemorragia o, si se prefiere, una evaporación, en síntesis, una ausencia sensible*<sup>439</sup>. Barthes analizó el mito contemporáneo como un sistema de comunicación, como un mensaje, no como *un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma*<sup>440</sup>. Y también describió el mito como un sistema particular, ya que lo consideraba edificado a partir de un lenguaje, de un habla previa. Para Barthes este habla previa estaría compuesto de algo visual o verbal, siendo lo específico del mito cómo transforma ese sentido preexistente en otra forma: *dicho de otro modo, el mito es siempre un robo de lenguaje*<sup>441</sup>. Por ello Barthes se detenía a ejemplificar en su estudio cómo se constituyen en mito cosas tan dispares como una imagen de una fórmula matemática, una portada de revista, un bistec, un peinado. En definitiva Barthes inventariaba casos en los cuales el mito realiza una deformación sobre el sentido primordial del recurso visual o verbal que toma.

Pero Barthes, a su vez, ofrecía un modo de resistencia ante la inercia de que todo enunciado visual o verbal sea susceptible de deformarse dentro de la máquina mitificadora contemporánea. Y ese movimiento pasaba para Barthes por volver al procedimiento del mito contemporáneo contra sí mismo, es decir, en realizar sobre el mito un acto de mitificación que lo devuelva a su verdadero sentido, ya que *realmente la mejor arma contra el mito es, quizás, mitificarlo a*

---

<sup>438</sup> Entre finales de los años cincuenta y el inicio de los años sesenta del siglo XX, se produjo un auge de los estudios del pensamiento mítico. La obra *Mitologías* (1957) de Roland Barthes se aproximó desde la lingüística y la semiología.

<sup>439</sup> Barthes, Roland, *Mitologías*, (1957), Madrid, Siglo XXI, 2009, p. 199.

<sup>440</sup> Ibid., p. 167.

<sup>441</sup> Ibid., p. 188.

*su vez, producir un mito artificial: y este mito reconstituido será una verdadera mitología. Puesto que el mito roba lenguaje ¿por qué no robar el mito? Bastará para ello con hacer de él mismo el punto de partida de una tercera cadena semiológica, con poner su significación como primer término de un segundo mito. La literatura ofrece algunos grandes ejemplos de estas mitologías artificiales*<sup>442</sup>.

Considero que Guerin en *Innisfree* realiza un acto de intervención sobre el mito artificial durante el rodaje, por el cual lo vuelve contra sí mismo, volviendo a los *personajes universales* de la película de Ford a la condición de verdadero mito esencial. Como ejemplo las secuencias protagonizadas por una chica pelirroja -como era la actriz Maureen O'hara, que interpretaba a Mary Kate en la película de Ford-, que es recogida en autostop por el coche que porta la cámara de la película de Guerin. Posteriormente Guerin vestirá a esa chica como si fuese Mary Kate. Guerin filma en varios momentos de la película a esa chica pelirroja con ese atuendo en el pueblo de Cunga St. Feichin -donde Ford rodó su película-, como si se tratase de un espectro pasado reaparecido. Debo anotar aquí que en realidad todos los personajes de la película de Guerin son del pueblo donde se rodó *El hombre tranquilo*, menos esa chica pelirroja. Guerin deseaba encontrar un rostro que evocase a la actriz, y finalmente lo halló en un pueblo vecino.

Eso es una frustración. Cuando buscaba cierta iconografía de *El hombre tranquilo* para retomarla tenía la carrera de caballos, el cura. Ellos podían cuestionar que ha pasado con los sucesores reales de aquellos personajes. Y entonces pensaba ¿dónde habrá una muchacha de 27 años? -los que tenía Maureen O'hara, Mary Kate, en *El hombre tranquilo*- y no había ninguna.<sup>443</sup>

---

<sup>442</sup> Barthes, Roland, *Mitologías...* op.cit., p. 192.

<sup>443</sup> Fonseca, Mercedes, "Entrevista a José Luis Guerin: Una mirada atenta", en *Viridiana*, nº 3, septiembre, (1992), p. 198.



Imagen 7.1: *Innisfree*

Imagen 7.2: *Innisfree*

En el momento en el que Guerin decide buscar el cuerpo de Mary Kate y lo reintroduce en el pueblo de Cunga St. Feichin, el personaje queda de nuevo reintegrado en la realidad, reconstituido, como si perteneciese a una auténtica y verdadera mitología. Como muestra de este contraste entre una verdadera mitología –la que Guerin propone buscando un cuerpo que encarne a Mary Kate- y el mito artificial como lenguaje que roba, como decía Barthes, a un enunciado anterior –en este caso ese enunciado sería *El hombre tranquilo*-, selecciono una secuencia de *Innisfree*. En ella aparece la chica pelirroja que se recogía en la carretera –y que Guerin presenta como la forma superviviente y espectral de Mary Kate- vestida como en la película de Ford. Se encuentra al lado de un cotagge réplica del aparecido en *El hombre tranquilo*. Ese cotagge fue edificado para las visitas turísticas y la compra de souvenirs, de mercancías fetichizadas<sup>444</sup> que conmemoran, de un modo superficial –como un acto de robo

<sup>444</sup> Establezco aquí un vínculo consciente entre Marx y el razonamiento de Barthes el mito de la sociedad de masas. Para Barthes el mito de la sociedad de la imagen robaba a un enunciado anterior, prestidigitaba la historia y la vaciaba de sentido humano. En “La mercancía como fetiche, y su secreto” - epígrafe de *El capital, crítica de la economía política* (1867), escrito por Karl Marx- se analiza como la mercancía se formula como una apariencia fantasmagórica que encubre una relación entre los hombres en la cual los objetos aparecen desligados de su factor de producción humana y también, de sus auténticas cualidades materiales. Objetos que se alzan como mediadores entre las relaciones humanas, a las que despojan de su sentido primordial, ya que estos objetos no incluyen el factor trabajo. *El carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores(...)* La forma mercancía y la relación de valor de los productos del trabajo en que esa forma cobra cuerpo, no tiene absolutamente nada que ver con su carácter físico ni con las relaciones materiales que de este carácter se derivan. Lo que aquí reviste, a los ojos de

a otro enunciado anterior utilizando las palabras de Barthes-, la película. A continuación Guerin retrata un paseo en bicicleta, en medio de la penumbra, de la chica pelirroja vestida como Mary Kate<sup>445</sup>. Ese plano es simétrico con otro de *El hombre tranquilo*, donde Mary Kate también aparecía protagonizando un paseo en bicicleta en medio de la penumbra. Uno de los planos en los que aparece la chica pelirroja montando en bicicleta parece *irreal* y extraño con respecto a los otros planos de la secuencia, ya que el paisaje mostrado es una proyección en una pantalla situada detrás de la chica, componiéndose un juego con la imagen cinematográfica heredada – la rodada por Ford- que parece re-engendrada. Plano de un *personaje universal* como un fantasma que *no muere jamás, siempre está por aparecer y por (re)aparecer*<sup>446</sup>. Entre una imagen pasada –Mary Kate- y el presente dislocado que Guerin recrea, una relación espectral, porque un *fantasma es lo que sucede entre dos, entre todos los “dos” que se quiera, como entre vida y muerte*<sup>447</sup>. *Innisfree*, por lo tanto, reencarna sobre un cuerpo anónimo la historia del cine mientras realiza una crónica de lo que sucede diariamente en Cunga St. Feichin, formándose *la reciprocidad entre la historia de la película de Ford y las cosas que pasan en ese municipio*<sup>448</sup>. Existe una secuencia en la que este mecanismo queda perfectamente reflejado: durante el baile final de la película, la obra de Ford, elevada a la categoría de mito, se entremezcla en la realidad de Cunga St. Feichin de un modo en el que se anudan la ficción y la realidad. Una niña recoge en el presente el sombrero tirado por Sean Thornton –interpretado por John Wayne- en la película de Ford<sup>449</sup>. Momento de conjunción de una mirada antropológica –una buena parte de *Innisfree* es una crónica filmada de lo que Guerin observa en Cunga St.

---

*los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres.* Marx, Karl, *El capital, crítica de la economía política*, (1867), México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 37-38.

<sup>445</sup> Véase *Secuencia 28* en el DVD-1 adjunto.

<sup>446</sup> Derrida, Jacques, *Espectros de Marx...* op.cit., p. 115.

<sup>447</sup> Ibid., p. 12.

<sup>448</sup> Fonseca, Mercedes, “Entrevista a José Luis Guerin: Una mirada atenta...” op.cit., p. 199.

<sup>449</sup> Véase *Secuencia 29* en el DVD-1 adjunto.

Feichin-, con la poesía de la resurrección de los muertos<sup>450</sup>.



Imagen 7.3: *Innisfree*



Imagen 7.4: *Innisfree*

Cristalización de una figuración pasada reescrita en el presente por la cual, los insertos de la película de Ford son como flashbacks de lo sucedido en el pueblo, *una cosa del pasado real que pasó*<sup>451</sup>, tal y como testimonian las charlas del pub entre los ancianos que Guerin retrata. *Innisfree* busca figuras que encarnen personajes de Ford y filma a su vez la crónica de cómo los habitantes de Cunga St. Feichin la evocan. Sobre la economía de algunos gestos ficcionales que se entremezclan con otros de la realidad –el ejemplo del sombrero que describí con anterioridad–, el cineasta asienta una descripción de un pueblo que le otorga la capacidad de fabular con fragmentos de la filmografía de Ford<sup>452</sup>. Guerin se sitúa de ese modo en una rica encrucijada histórica forjada por el diálogo de las imágenes de los personajes Ford con los propios planos de Guerin. El mito, una vez restituido en su esencialidad, permite entender la historia a partir de la reaparición de ciertos *personajes universales* que forman

---

<sup>450</sup> *Se anuda lo viejo y lo nuevo. La niña que coge el sombrero de la película, el encuentro de la autoestopista con el viejo y la confluencia de todos en la fiesta. Ibid., p. 203.*

<sup>451</sup> *Ibid., p. 200.*

<sup>452</sup> *Muchos de los personajes, muchas de las cosas son muy fordianas. A mí por lo menos me evocaba constantemente: la caminata del niño al colegio, a Qué verde era mi valle; los personajes del pub, a los personajes secundarios de las películas de John Ford. Y la propia estructura de la película, que empieza contemplando la realidad de una manera casi atemporal y muy idílica y luego va mostrando la desintegración y la decadencia de esa colectividad con la entrada del nuevo mundo. Ibid., p. 199.*



un presente *dislocado*<sup>453</sup>. Personajes a partir de los cuales, en función de sus apariciones, se puede interpretar el devenir del tiempo como una continua re-engendración de un personaje primordial.

### ***El camino a la Genealogía***

La aproximación a la historia del cine como la reaparición y la encarnación de un personaje original se plasma de diferentes maneras en la obra de José Luis Guerin. Por ejemplo, en la búsqueda en distintos rostros de un rostro único, un rostro primigenio a partir del cual poder entender el tiempo y la historia como devenir y transformación. Esa mirada al curso de la historia a través del proceso de repetición de un rostro en distintos tiempos está presente en *Innisfree*, y era el planteamiento principal de un proyecto que el director catalán no llegó a formalizar, *Jeanne 92*, que hubiese sido una película alrededor de una especie de casting pensado para hallar una moderna Juana de Arco.

En ese proyecto sobre Juana de Arco estaba muy interesado por el personaje. Pensé que se podría llegar a escribir una historia del cine únicamente con él: Méliès, De Mille, Dreyer, Rossellini, Bresson, Preminger, Rivette, etc. El enigma de Juana de Arco parte de la imposibilidad de recrear su imagen. Juana es una niña que sale de su casa a los dieciséis años, se hace con cien soldados y finaliza su vida activa a los dieciocho. ¿Cómo te explicas la imagen de una niña de dieciséis años a caballo con cien soldados detrás? Es inexplicable. También recurrí a la literatura: Mark Twain, Bernard Shaw, Brecht, Schiller, etc. Todas las imágenes e interpretaciones eran misteriosas. Realicé un recorrido por los espacios de Juana, hasta Rouen, donde la quemaron. Cincuenta años después de su muerte, la primera frase que se escribió de ella fue: “*Joven muchacha sin imagen y sin sepultura*”. No tenía sepultura porque vertieron las cenizas al Sena y tampoco disponemos de imagen suya en vida. Ese enigma ha generado una producción de imágenes impresionantes. Ante tantas películas, mi

---

<sup>453</sup> Barthes se detiene en su estudio del mito a considerar que el concepto mítico tenga a su disposición una masa ilimitada de significantes, por lo cual no hace más que re-presentarse.  
*En el mito, el concepto puede extenderse través de una extensión muy grande de significante: por ejemplo, un libro entero puede ser significante de un solo concepto y a la inversa, una forma minúscula (una palabra, un gesto, aun lateral, siempre que sea notado) podrá servir de significante a un concepto cargado de rica historia.* Barthes, Roland, *Mitologías...* op.cit., pp. 177-178.

única solución era relacionarme con la figura, por lo que pensé en organizar un casting cerca de Domrémy. Hice una selección de las frases que me parecen más conmovedoras de Juana para que fueran pronunciadas por diferentes rostros.<sup>454</sup>

*Jeanne 92* es un precedente inacabado que anuncia las rutas que José Luis Guerin seguiría en *Dos cartas a Ana* y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007). En la primera de las piezas de *Dos cartas a Ana* Guerin reflexionaba sobre la pintura *Esopo* (1640) de Diego Velázquez: ¿tuvo que buscar uno o varios modelos para pintarlo o decidió pintar a Esopo tras encontrar a ese hombre que el cuadro muestra? Imágenes sin imagen que vienen de lejos requieren cuerpos nuevos donde encarnarse, escribe Guerin en los intertítulos de esa carta.



**Imagen 7.5:** *Dos cartas a Ana*

**Imagen 7.6:** *Dos cartas a Ana*

Por su parte, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* es una obra especial en la filmografía de Guerin, ya que está narrada en primera persona. Guerin efectuó este movimiento de narrar en primera persona como consecuencia de las limitaciones autoimpuestas que representaba una película que sólo utilizase fotografías. El protagonista de la película enuncia la narración utilizando intertítulos que ponderan las fotos.

Cuando la película nos sitúa, en la parte introductoria de la película, veintidós años atrás, en la edad juvenil del narrador, el protagonista describe un

---

<sup>454</sup> Losilla, Carlos; De Lucas, Gonzalo; Quintana, Ángel, “Sobre esbozos y retratos: José Luis Guerin... op.cit., p. 27.

viaje cuyo propósito era la búsqueda de pistas de una imagen que le marcó en aquel tiempo: el pistoletazo con el que el joven Werther acabó con su vida en la novela homónima de Goethe. En Estrasburgo el protagonista leyó sobre Goethe, que cursó allí estudios de derecho de 1770 a 1771 y descubrió la iniciación sentimental que el escritor tuvo con la hija de un vicario. En el transcurso de ese verano del año 1982 el narrador dice conocer a Sylvia. De ese encuentro apenas recuerda nada y sólo conserva dos pruebas de que, realmente, se produjese ese acontecimiento: un posavasos en el que figura la dirección de una librería y una caja de cerillas del bar *Les aviateurs*, donde conoció a Sylvia. Veintidós años después el narrador de la película no guarda una imagen nítida del rostro de Sylvia, pero sin embargo esa imagen borrosa ha seguido gravitando en su imaginación.

En el año 2004 el protagonista narra su vuelta a Estrasburgo para buscar a Sylvia y traza itinerarios posibles en función de lo poco que recuerda. ¿Cómo encontrar un cuerpo que encarne una imagen casi ya borrada? Aparece, entonces, la *memoria imposible*<sup>455</sup> planteada en *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Así, el narrador imagina a Sylvia habitando las ventanas vacías de la ciudad, como si esa imagen permaneciese aún en la ciudad. Finalmente, el cineasta encuentra una mujer que espera un tranvía y que podría ser Sylvia. Un cuerpo que podría encarnar esa imagen primigenia ya difusa. Sin embargo, el protagonista descubre que su rostro es demasiado joven para ser Sylvia veintidós años después. Sobre esta mujer, los carteles de la película comentan: *un rostro que quizás no existe, un rostro inmune al paso del tiempo y sin embargo podría ser ella*. Necesidad y deseo, por tanto, de que la realidad vuelva a producir un rostro.

*Unas fotos en la ciudad de Sylvia* expone varios motivos en los que se repite este mecanismo. Pienso en la lectura que el protagonista hace del cuento que el

---

<sup>455</sup> Véase el capítulo *La fabulación del pasado*.

crítico Miguel Marías le envía en la película: *La visión*<sup>456</sup>, que trata de la imagen fugaz de una mujer en la estación de metro de Alonso Martínez. Imagen que, en el relato, es apenas un destello pero que gravitará toda la vida en la memoria de un hombre. El protagonista fabula con la realidad a través de ese relato y emprende la búsqueda de esa imagen femenina en esa estación de metro, tratando de poner una imagen donde apenas la hubo. En cierto modo ese relato *La visión* es una especie de sinopsis del tema tratado en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*.

La segunda parte de la película –recordemos que esa estructura esta explicitada en la película mediante un rótulo- empieza con la vuelta de Estrasburgo. El narrador prosigue su itinerario en otras ciudades: Barcelona, Madrid, Florencia. Avignon, Bologna, encontrando en su historia un eco con las historias de otros personajes históricos. De nuevo aparecen referentes literarios: la figura de Dante es evocada en Florencia mientras se narra su encuentro con Beatriz, a quien conoció a los nueve años y a la que Dante apenas conoció, pero que se convirtió en objeto de veneración mística para el escritor el resto de su vida. Aparecen fotografías de versos de *La vida nueva* (1293), que Dante compuso cuando Beatriz murió a los veinticuatro años de edad. El narrador de la película intenta buscar a Beatriz en la Florencia actual, como si su fantasma estuviese en la ciudad. De nuevo, el paisaje de una ciudad convertido en la prolongación de una figura pasada que podría, súbitamente, reencarnarse.

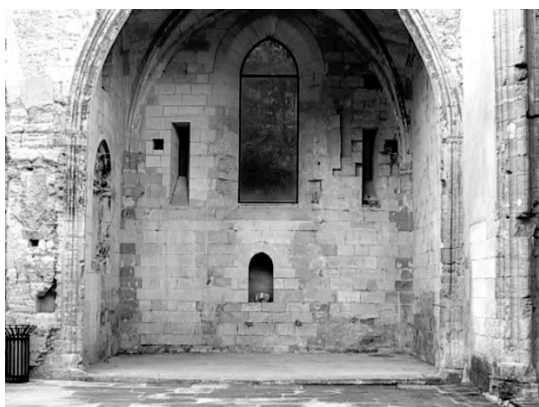
Durante la búsqueda de esa figura evanescente por la ciudad, la narración realiza un quiebro sorprendente al encontrar una frase pintada en la pared: *Te quiero Laura*. El protagonista piensa en otro referente literario: Laura, la amada de Petrarca, a la que dedicó gran parte de su obra el poeta italiano. Petrarca, de hecho, evocó en su poesía vocablos con el sonido de su nombre y resolvió venerar a la virgen María otorgándola el rostro de Laura... rostro del que sólo

---

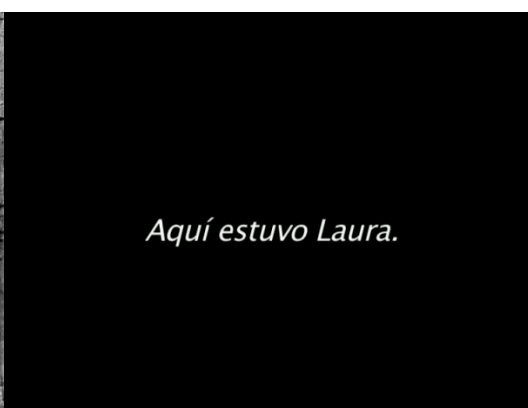
<sup>456</sup> El cuento *La visión* de Miguel Marías figura en el *Anexo 2* de este trabajo de investigación.

quedan los recuerdos imprecisos del poeta, pues hay imágenes ni apenas rastros sobre su vida.

El protagonista de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, ahondando en ese itinerario por el cual equipara su experiencia de la imagen de Sylvia que tiene en su memoria, con la experiencia vivida por los grandes escritores del trecento italiano, muestra fotografías de estatuas decapitadas -no podía ser de otra manera cuando se busca un cuerpo casi sin rostro-, cuando se desplaza a la Iglesia de Saint Claire, donde Petrarca tuvo la visión de Laura. El narrador de la película, como si fuese un cineasta, imagina los posibles ángulos desde los que Petrarca pudo asistir a la revelación de la imagen de Laura.



**Imagen 7.7:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*



**Imagen 7.8:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*



**Imagen 7.9:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*



**Imagen 7.10:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*

Pero Laura ya no está allí: solo queda un laurel que rima con su nombre y con su ausencia. Guerin escribe los dos últimos tercetos del soneto XVI del *Cancionero* de Petrarca en los intertítulos de la película.

Siguiendo su deseo, llega a Roma  
Para ver el semblante del que espera  
Contemplar nuevamente allá en el cielo;  
Así, infeliz, voy buscando,  
Señora, cuanto en otras es posible,  
Vuestra forma veraz y deseada.<sup>457</sup>

Versos que retratan no sólo el posible rostro de Laura, sino a todos los rostros deseados y perdidos que la película contiene, retratando al *personaje universal* en su fluir temporal, en su grado de principio y de génesis de una imagen que no cesa de buscar reencarnación en el tiempo. Considero que ése es el tema principal que relata el viaje narrado por el protagonista de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, película en la que la búsqueda imposible de Sylvia, acaba hallando consuelo cuando el narrador encuentra un posible parangón entre los amores de Dante y Petrarca con su propia experiencia de la imagen, ya borrosa, de Sylvia.

Las apariciones, casi estamos tentados de decir el fantasma de Sylvia, que se equipara en esta obra con los *personajes universales* y arquetípicos de Beatriz y Laura, son la fuente de una genealogía, por la cual una obra toma cuerpo porque un personaje fundamental, Sylvia, agrupa la singularidad de ciertos sucesos aparecidos como por accidente. En ese sentido Melville, en novela *El timador* (1856), realiza una excepcional descripción de cómo en una narración existen una infinidad de caracteres interesantes, pero sólo un único personaje original, como el único sol de una constelación de universos que ejerce de principio de las cosas, como un faro que sacaba de la penumbra un universo

---

<sup>457</sup> Petrarca, Francesco, *Cancionero*, (1470), Madrid, Cátedra, 2004, p. 161.

oculto. Modelización por la cual un carácter emite unas características a partir de las que, otros personajes semejantes se emparentan con él, que habita en el comienzo de todas las cosas<sup>458</sup>. Personajes que marcan la genealogía, de las obras que los contienen y que hacen que todo el universo desplegado en una obra artística parezca ser su reflejo.

¿Pero cómo hablar de un personaje como expresión de una genealogía, sin intentar aclarar este concepto, sin desplegarlo en su verdadero sentido para, después, encontrarlo en las obras de Guérin? Porque la genealogía no puede ser equiparada a una visión simplista de *origen*, como si existiese, en un sitio remoto, *la esencia exacta de la cosa, su más pura posibilidad, su identidad cuidadosamente replegada sobre sí misma, su forma móvil y anterior a todo aquello que es externo, accidental y sucesivo*<sup>459</sup>. En su texto *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Foucault sigue con atención la evolución y aparentemente paradójico uso del concepto *origen* en la filosofía de aquél. Nietzsche escribió que el objeto de la genealogía no podía ser búsqueda de un *origen* remoto e ideal, donde las cosas existirían, ellas mismas, en una primera identidad exactamente adecuada a sí misma. Por ello, como escribe Foucault, *hacer la genealogía de los valores, de la moral, del ascetismo, del conocimiento no será por tanto partir a la búsqueda de su “origen”, despreciando como inaccesibles todos los episodios de la historia; será al contrario ocuparse en las meticulosidades y azares de los comienzos; prestar una atención escrupulosa a su irrisoria mezquindad; prepararse a verlos surgir, al fin sin máscaras, con la cara de lo otro*<sup>460</sup>.

---

<sup>458</sup> El personaje no emite características sobre aquello que lo circunda, mientras que el personaje original, y que lo es esencialmente, es como una luz giratoria de Drummond, que derrama sus rayos a partir de sí misma a todo su alrededor -todo lo ilumina, todo se pone en marcha hacia ella (recalquemos cómo ocurre esto en Hamlet), de tal forma que, en algunas mentes, se completa y refuerza la adecuada concepción sobre un personaje semejante, un efecto que, a su modo, está emparentado con aquél que en el Génesis asiste al comienzo de todas las cosas. Melville, Herman, *El timador*, (1856), Madrid, Fundamentos, 1976, p. 383.

<sup>459</sup> Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia...* op.cit., p. 17.

<sup>460</sup> Ibid., p. 23.

Por tanto, dice Foucault interpretando a Nietzsche, ¿para qué habría que buscar a la historia un alma lejana en un ideal tan simple como el de *origen*, como si el *origen* fuese una entidad previa a todo, como si fuese una totalidad bien cerrada sobre sí misma que expondría la diversidad del tiempo de un modo reduccionista, cuando el tiempo en realidad siempre está abierto al accidente, al conflicto, a la lucha? Y sin embargo, parecería que los protagonistas de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia* parten a la búsqueda de un rostro ideal vislumbrado en el pasado, es decir un *origen* virginal más allá de todo paso del tiempo. Por el contrario, las películas que contienen a esos personajes niegan esa visión convencional del *origen* ideal, retratan cómo el protagonista descubre, finalmente, la imposibilidad de ese propósito.

La lectura que Foucault hace del concepto *genealogía* en Nietzsche pasa por analizarla en su propósito bajo dos palabras que a veces se traducen como *origen*, y a las que Foucault restituye su uso apropiado, indicando así de manera más clara el objeto de la genealogía. Me gustaría referirme a una de ellas, *Herkunft*<sup>461</sup>, que sería la *procedencia*, y explicarla en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia*. Según Foucault, un historiador debe buscar la *procedencia*, no para encontrar en un sujeto un sentimiento o idea que permita asimilarlo a otros, sino para percibir *las marcas sutiles singulares, subindividuales que pueden entrecruzarse en él y formar una red difícil de desenredar. Lejos de ser una categoría de la semejanza, tal origen permite separar, para ponerlas aparte, todas las marcas diferentes*<sup>462</sup>. En este sentido,

---

<sup>461</sup> La otra palabra sería *Entstehung* y designa más bien la emergencia, el punto de surgimiento. Es el principio y la ley singular de una aparición que se niega a ser vista dentro la tendencia de disolver el suceso singular en una continuidad ideal de la historia. En ese sentido Foucault considera que la evolución continuada de una especie expone ese surgimiento de fuerzas dentro de la historia por la cual queda desmentida esa visión de origen puro y virginal. *La emergencia se produce siempre en un determinado estado de fuerzas. El análisis de la Entstehung debe mostrar el juego, la manera como luchan unas contra otras, o el combate que realizan contra las circunstancias adversas, o aún más, la tentativa que hacen -dividiéndose entre ellas mismas- para escapar a la degeneración y revigorizarse a partir de su propio debilitamiento. Por ejemplo la emergencia de una especie (animal o humana) y su solidez están aseguradas “mediante un largo combate contra condiciones constantemente y esencialmente desfavorables”. En efecto, “la especie tiene necesidad de la especie en tanto que especie, como de algo que, gracias a su dureza, a su uniformidad, a la simplicidad de su forma puede imponerse y hacerse durable en la lucha perpetua con los vecinos o los oprimidos en rebelión”. Ibid., pp. 34-35.*

<sup>462</sup> Ibid., pp. 25-26.



tomar a Sylvia como comienzo histórico, como *procedencia* y no como *origen* - como hacen los protagonistas de ambas películas-, permite ponderarlo en la acción que describe y que lo hace un fantasma: cómo bajo un carácter –Sylvia- se encuentran una proliferación de sucesos a través de los cuales se ha formado<sup>463</sup>. La *procedencia* no se refiere a los rasgos genéricos que se pueden encontrar en un individuo, sentimiento o idea, para asimilarlo a una categoría general. Trata, más bien –y ese es el tema de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia*- , de una disociación que eleva a lo visible distintos pliegues, diversas figuras heterogéneas, que quedan acogidas en ella: seguir la ramificación de la *procedencia* es mantener los diversos sucesos que se aglutinan en torno a ella en las dispersiones que le son propias. El estudio de la *procedencia* no disuelve en lo unitario y coherente la diversidad de lo accidental, lo heterogéneo, lo disperso, sino que lo analiza en este estado de fragmentación, rompiendo cualquier tipo de unidad pretendida o supuesta. ¿No es esa quiebra de lo aparente unitario, Sylvia, lo que narran *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia*? ¿No son ambas películas el relato de cómo la mirada de su protagonista desea encontrar un rostro ideal, un *origen*, allí donde sólo existe un fantasma heredado que se dispersa sobre todo aquello que mira, y que por tanto no hace más que crecer? Peligrosa es la herencia de la *procedencia*, *no es en absoluto una adquisición, un saber que se acumula y se solidifica; es más bien un conjunto de pliegues, de fisuras, de capas heterogéneas que lo hacen inestable y, desde el interior o por debajo, amenazan al frágil heredero*<sup>464</sup>. Escribe Jacques Derrida sobre la herencia que deja el fantasma.

Somos herederos, eso no quiere decir que *tengamos* o que *recibamos* esto o aquello, que tal herencia nos enriquezca un día con esto o con aquello, sino que el ser de lo que somos es ante todo, herencia, lo queramos y lo sepamos o no. Y que, Hölderlin lo dice muy bien, no

---

<sup>463</sup> La *procedencia* permite también reconocer bajo el aspecto único de un carácter, o de un concepto, la proliferación de sucesos a través de los cuales (gracias a los que, contra los que) se han formado. Ibid., pp. 26-27.

<sup>464</sup> Ibid., p.28.

podemos sino *testimoniarlo*. Testimoniar sería testimoniar lo que somos en tanto que heredamos de ello, y he ahí el círculo, he ahí la suerte o la finitud, heredamos aquello mismo que nos permite testimoniar de ello.<sup>465</sup>

Testimoniamos el fantasma que sin querer heredamos porque el fantasma es un acontecimiento *a la vez singular, total e imborrable —imborrable de otra forma que por una denegación y en el transcurso de un trabajo del duelo que tan sólo puede desplazar, sin borrarlo, el efecto de un trauma*<sup>466</sup>. La mirada de los protagonistas de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia* no experimenta otra cosa: un fantasma heredado que no cesa de crecer, ante sus ojos, por ser una amalgama de acontecimientos, de marcas en rostros, que fragmentan su imagen primera de Sylvia. Por lo tanto, ambas propuestas narran el modo en que figuras pasadas crecen como fantasmas, es decir, el modo en el que se *agita lo que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de aquello que imaginábamos conforme a sí mismo*<sup>467</sup>. Sylvia es un ente que se consolida en la medida que se manifiesta en otros cuerpos, estos sí reales y concretos, como el de la chica que interpreta la actriz Pilar López de Ayala en *En la ciudad de Sylvia*. Porque la impronta de la *procedencia*, como recuerda Foucault, es que el cuerpo sea la *superficie de inscripción de los acontecimientos, (...) volumen en perpetuo desmoronamiento. La genealogía, como análisis de la procedencia, está, pues, en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar el cuerpo totalmente impregnado de historia, y la historia arruinando al cuerpo*<sup>468</sup>. También de la confrontación especular entre *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia* aparece una prolongación de la genealogía, aunque sólo sea por la aparición de una referencia de las apuntadas en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y que permanece *En la ciudad de Sylvia*: la frase *Laura te amo*, que aparece escrita de

---

<sup>465</sup> Derrida, Jacques, *Espectros de Marx...* op.cit., p. 68.

<sup>466</sup> Ibid., p. 105.

<sup>467</sup> Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia...* op.cit., p.29.

<sup>468</sup> Ibid., p. 32.

nuevo, ésta vez en una pared de Estrasburgo en lugar de en Florencia; en francés en lugar de en italiano.



**Imagen 7.11:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*



**Imagen 7.12:** *En la ciudad de Sylvia*

Conviene aclarar entonces aquí, para aclarar este parecido, que *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* se ofrece entonces como una doble ficción: la de la búsqueda de Sylvia y la de un cineasta en busca de una película, como se demuestra al final de esta narración. Película que en la secuencia final de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* parece encontrada: Guerin escribe, antes de mostrar de nuevo –esta vez en movimiento–, el rostro de la mujer sobre la que se encarnó el relato *La visión* de Miguel Marías, lo que parece la primera secuencia de *En la ciudad de Sylvia*. En ella figuran una especie de sinopsis, los motivos a filmar y el título de la película<sup>469</sup>. Se trata, por tanto, de una nueva aparición del concepto de *Herkunft* como *procedencia*, de mostrar los sucesos frente a los cuales, se ha ido gestando en *En la ciudad de Sylvia*.

Para Guerin, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* era -a modo de justificación según escribió Miguel Marías- una especie de anteproyecto a su futuro largometraje *En la ciudad de Sylvia*. Más allá de tal justificación, – que el propio Guerin ha reconocido con motivo del estreno en el Festival Internacional de cine de Gijón de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*- lo que se concluye de esta investigación realizada en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, es algo parecido a

<sup>469</sup> Véase *Secuencia 30* en el DVD-1 adjunto.

lo que expone Godard en *Scénario du Passion* (Jean-Luc Godard, 1982): es preciso ver antes que hacer ver. Notas filmadas para la próxima película que demuestran que en el fondo las películas de Guerin a veces nacen de la contemplación de otras imágenes. La genealogía en Guerin por tanto habla también del perpetuo hacerse de una mirada. Así, la exposición *Las mujeres que no conocemos* (José Luis Guerin, 2007), remitía a imágenes de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y, también, de *En la ciudad de Sylvia*. En esta exposición aparecían, además de materiales nuevos, imágenes de *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997), y de una pequeña película de juventud de Guerin, no disponible para visionar: *Film familiar* (José Luis Guerin, 1976). Todo ello derivaba en un nuevo montaje de fotosecuencias en forma de clip que componían panales. Se ha escrito en ocasiones que *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, *En la ciudad de Sylvia* y *Las mujeres que no conocemos* trataban de un mismo tema. En realidad, esta continua variación y reelaboración de los materiales y los motivos habla, a mi parecer, no tanto de *repetición* de un tema como de una mirada cercana al *bricoleur*, en una reflexión continuada que deriva en una obra multiforme, de temas recurrentes que pueden alcanzar varias formas, o de morfologías concretas posadas en distintos temas.

### ***El viaje de las imágenes***

José Luis Guerin es un cineasta viajero que además ha retratado en varias de sus obras un tema: se trata del *viaje de las imágenes*. Como ejemplos, la idea de proyecto de *Jeanne 92*, que mencioné anteriormente, y la búsqueda de la Beatriz de Dante en la Florencia actual, retratada en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Este *viaje de las imágenes* se puede asociar a *Mnemosyne* (1924-1929), que fue el proyecto al que Warburg dedicó los últimos años de su vida. En este trabajo Warburg planteaba la permanencia y transformación de ciertas formas a lo largo de la historia del arte. Así, el propio Warburg señala, en su introducción,

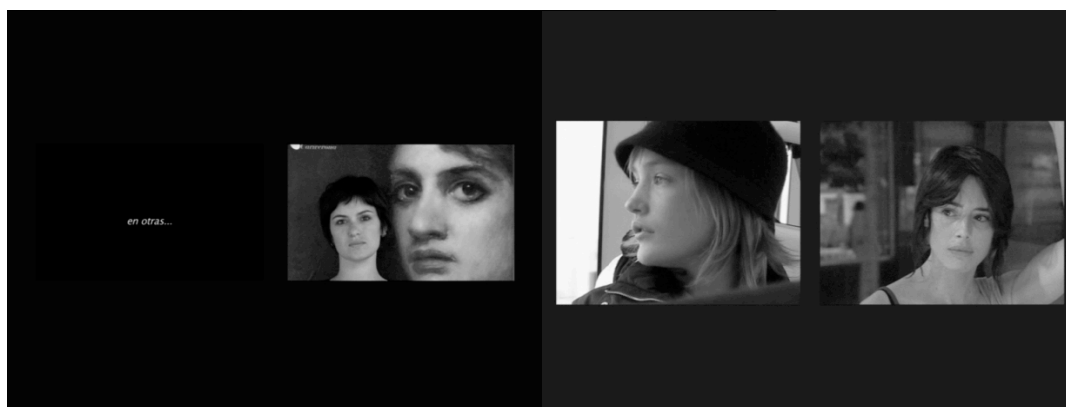
que su atlas, *en su base material de imágenes no pretende ser otra cosa que un inventario de esas formas demostrablemente preexistentes*<sup>470</sup>.

La labor de montaje realizada en la exposición *Las mujeres que no conocemos*, compuesta en gran parte de paneles en los que se reproducían diferentes fotografías y textos, está muy próxima al sentido que Aby Warburg daba a los sesenta y tres paneles de imágenes que componían *Mnemosyne*. Para este proyecto Guerin colocó paneles, de diferente distribución y tamaño, compuestos por diferentes pantallas de diversos aspectos, sobre las que se proyectaba un montaje de imágenes en forma de bucle. A las rimas producidas por las variaciones de las pantallas se sumaban los ecos y variaciones del resto de paneles, desarrollándose un conjunto de transformación de formas diversas alrededor de un tema principal, que declinaba en otros temas.



**Imagen 7.13:** *Las mujeres que no conocemos*

**Imagen 7.14:** *Las mujeres que no conocemos*



**Imagen 7.15:** *Las mujeres que no conocemos*

**Imagen 7.16:** *Las mujeres que no conocemos*

<sup>470</sup> Warburg, Aby, "Introducción... op.cit., p. 4.

*Las mujeres que no conocemos* eran, por tanto, una auténtica puesta en forma de un modo de pensamiento que sólo el montaje puede realizar, desarrollando un complejo sistema interno de contigüidades de la imagen, de saltos, de recorridos entremezclados que se prolongaban en otros paneles, generándose una continuidad latente en las obra. Guerin, al utilizar este método, consigue aquello que perspicazmente señala Didi-Huberman como específico del trabajo de *Mnemosyne*, si lo comparamos con una presentación lineal de una conferencia con imágenes aisladas que se suceden linealmente, herméticas y selladas definitivamente:

Mnemosyne permitía *exponer el archivo entero*; desplegar, por así decirlo, la profundidad estratificada de los ficheros. Aquello que se había amontonado ciegamente en la biblioteca o en la fototeca se convertía súbitamente en un *medio visual desplegado*<sup>471</sup>.

Con un procedimiento similar Guerin, realmente *despliega* las imágenes y sus múltiples conexiones; las sedimentaciones que ellas tienen entre sí. En esta obra de Guerin encontramos alguna conexión sorprendente con *el viaje de las imágenes* descrito en el proyecto de *Mnemosyne*. Me referiré a una que me parece particularmente significativa, tras introducir una descripción de uno de los paneles del atlas de Warburg. La lámina cuarenta y seis de *Mnemosyne* tiene como imagen protagonista el fresco *El nacimiento de san Juan Bautista* (1485), pintado en por Ghirlandaio para la basílica de Santa María de Novella en Florencia. En ella aparece una muchacha con un cesto de frutas en la cabeza que rompe con la quietud del resto de las figuras. Warburg se sintió fascinado por esta figura, lejana a la representación sacra del conjunto creado por Ghirlandaio,

---

<sup>471</sup> Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, (2002), Madrid, Abada Editores, 2009, p. 415

razón por la cual la llamó Ninfa, siendo descrita como *una diosa pagana en el exilio*<sup>472</sup>.



**Imagen 7.17:** *El nacimiento de san Juan Bautista*



**Imagen 7.18:** *Lámina 46  
Mnemosyne*

En el margen derecho de la lámina cuarenta y seis observamos distintas versiones o variaciones sobre este tema, con obras de Rafael, Giuliano de Sangallo o Agostino de Sangallo. A la izquierda de esta última obra, Warburg continúa con el rastreo de la *supervivencia* de ciertas formas, porque coloca una fotografía de una campesina de Settignano tomada por él mismo. Uno de los temas principales de *Mnemosyne* –representado en la primera lámina– es el viaje de las imágenes a lo largo del tiempo: *Mnemosyne* es por tanto la búsqueda de esos viajes y de las transformaciones de las imágenes a través de tiempos y espacios. Viaje del que autor, Warburg, cuando introduce esta fotografía de la campesina de Settignano, es cronista y, al final, sujeto continuador. Mismo viaje de las imágenes aparece en *Las mujeres que no conocemos*, en la que un panel situaba una imagen de una desconocida de asombroso parecido con la protagonista de la película familiar de *Tren de sombras*, Hortense Fleury. *Misteriosa replica de Hortense Fleury* se podía leer en el panel mientras se desarrollaba la secuencia. Sobre el rostro de la desconocida se insertaba,

<sup>472</sup> Warburg, Aby. Citado en Gombrich, E.H., *Aby Warburg: una biografía intelectual*, (1986), Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 123.

finalmente, el rostro de Hortense. Como si imágenes pasadas pudiesen superar los límites del tiempo y del espacio.

A este ejemplo se pueden sumar otros, en los que Guerin se muestra como alguien que experimenta ese viaje de las imágenes, en este caso a través de personajes míticos ficcionales, cuyas imágenes Guerin utiliza para fabular con el presente. Si Warburg exponía diversas imágenes artísticas de ninfas, hasta llegar a retratar y aportar su propia variación de ella, haciendo una fotografía a una campesina de Settignano, José Luis Guerin busca la forma superviviente de Mary Kate en *Innisfree*. Figura que encuentra, como señalé anteriormente, en un pueblo cercano a la localidad donde Ford rodó *El hombre tranquilo*. Guerin es entonces un cronista que aporta su variación al viaje de una imagen en el tiempo. Como expresión de esta tendencia, la secuencia en la que Guerin filma la carrera de caballos del pueblo de Cunga St. Feichin en la actualidad. Esa misma carrera aparecía en *El hombre tranquilo*. En esa secuencia la película pasa, de lo que parecía un documental sobre un pueblo, a exponer la supervivencia fantasmagórica de los personajes de la película. Para ello, al final de la carrera de caballos que filma, Guerin recrea, con la chica pelirroja que recogió al principio de la película, la célebre secuencia del filme de Ford, en la cual Mary Kate miraba su sombrero en la penumbra, descubriendo que nadie, durante la carrera, había recogido su sombrero para postularse como pretendiente. *Innisfree* expone de ese modo un presente tejido de múltiples pasados. Historia de vida y de muerte, donde una imagen sobrevive, como un fantasma, a su propia muerte.





**Imagen 7.19:** *Innisfree*

**Imagen 7.20:** *Innisfree*

Al lado de esta secuencia se puede situar a un personaje de *En Construcción*, Santiago, un obrero insomne sobre el que José Luis Guerin afirmó sentir la presencia de John Wayne y su expresión hierática con respecto al dolor, que se enmascaraba por un rictus de deber<sup>473</sup>. Se trata, ciertamente, de la búsqueda de la supervivencia de *fantasmas cuyas huellas son apenas visibles, se encuentran diseminadas por todas partes*<sup>474</sup>.



**Imagen 7.21:** *En Construcción*

**Imagen 7.22:** *En Construcción*

La palabra *Nachleben* –supervivencia– es la misteriosa consigna, dice Didi-Huberman, de toda la empresa warburgiana: bajo el principio metodológico de la inactualidad, el sentido de una cultura para Warburg pasaba a ser el *síntoma*,

<sup>473</sup> José Luis Guerin realizó esta afirmación en la presentación de *En Construcción* realizada en la filmoteca de Bologna el 15 de octubre de 2003.

<sup>474</sup> Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente...* op.cit., p. 36.

lo impensando y lo anacrónico. Un nudo de tiempo difícil de descifrar porque en él se cruzan una y otra vez los movimientos de evolución y de resistencia a la evolución. Tal nudo de un presente tejido de múltiples pasados aparece, ciertamente, en las secuencias de *Innisfree* y *En Construcción* que he citado. En ellos el presente se retrata según gestos y figuras pasadas, referenciándose una historia espectral, de vida y de muerte, donde las imágenes pasadas sobreviven, como escribe Didi-Huberman, *sintomática y fantasmalmente, a su propia muerte: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos mal definidos de una “memoria colectiva”*<sup>475</sup>.

En el prólogo de *Mnemosyne* Warburg expone cómo el artista es asistido por su memoria individual y colectiva, no de modo protector, sino para dar cauce en su obra a las pasiones que crean el estilo. Por lo tanto *el proceso de creación se estimula por una doble memoria, individual y colectiva*<sup>476</sup>, porque *al hombre que como artista se debate entre las concepciones religiosa y matemática del mundo viene a ayudarle de forma característica la memoria tanto de la personalidad colectiva como del individuo: no creando sin más un espacio de pensamiento, pero sí fortaleciendo en los polos extremos del comportamiento psíquico la tendencia a la contemplación serena o la entrega orgiástica*<sup>477</sup>.

En *Innisfree*, Guerin registra el contacto entre la memoria colectiva e individual. De hecho, para esta película, el cineasta se documentó durante un año acerca de John Ford y tomó notas con una cámara de video 8 mm en el pueblo de Cunga St. Feichin. Esto le permitió descubrir y preparar la filmación

---

<sup>475</sup> La forma superviviente, en el sentido de Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus circundantes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, a su propia muerte: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos mal definidos de una “memoria colectiva”. Ibid., pp. 59-60.

<sup>476</sup> Checa, Fernando, “La idea, de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)”. En *Atlas Mnemosyne*, Madrid (Tres Cantos), Akal, (2010), p 138.

<sup>477</sup> Warburg, Aby, “Introducción”... op.cit., p. 3.

de las conversaciones de bar que aparecieron finalmente en su película, ya que con esa investigación previa encontró a los ancianos que evocaban a Ford y al rodaje de su película en Irlanda.

Me parece importante destacar, junto a este hecho, una secuencia en la cual Guerin se detiene a retratar la memoria individual y colectiva en torno a *El hombre tranquilo*. En ella Guerin retrata cómo unos niños evocan las secuencias de la película de Ford. Junto con fotogramas extraídos de la película de Ford, algunas de las secuencias que suceden en la película son narradas por niños. Los rostros de los niños son montados junto con estos fotogramas extraídos<sup>478</sup>. De nuevo emerge la plasmación de la memoria colectiva anidada en el presente cotidiano. Esos rostros filmados y las imágenes de Ford aparecen entre grandes encabalgamientos sonoros sobre las distintas imágenes. Palabras que se elevan como una letanía y no como un comentario. Guerin, como historiador, no se procura un aparentemente imparcial punto de apoyo fuera del tiempo. Tampoco descarta o jerarquiza las múltiples fuentes. Mirada que distingue miradas, reparte, observa en la cercanía y en la distancia... y se inscribe a sí misma en lo mirado. *Innisfree* extrae, en parte, su relato de los habitantes de un pueblo que evoca a la película de Ford como un flashback de algo que realmente hubiese sucedido, como si no perteneciese a la ficción.

El juego con la memoria colectiva se anuda, de un modo más complejo en mi opinión, en otra estrategia que Guerin también despliega. Para incidir en ella, es necesario aclarar, aún más, el sentido de memoria colectiva en Warburg, quien liga esa memoria al concepto *engramma* que, nos cuenta este historiador alemán, aparece porque un carácter acuñado es poseedor de una fuerza tal que introduce en la memoria colectiva ciertas formas de expresar una emoción interior que aparece en gestos. Los *engrammas* son el resultado de una de una fuerte experiencia pasional alrededor de una forma y *sobreviven como patrimonio conservado en la memoria y determinan cual modelos los contornos*

---

<sup>478</sup> Véase *Secuencia 31* en el DVD-1 adjunto.

*que la mano del artista traza cuando ésta se propone hacer resaltar, bajo la luz de la creación, los valores máximos del lenguaje gestual*<sup>479</sup>.

Los *engrammas* que sobreviven en la memoria de manera emotiva y como patrimonio hereditario, invocador de un sentimiento colectivo y de la memoria de una comunidad son, en cierto modo, un modo de explicar un desencadenante emotivo heredado desde el cual, Guerin filma en *Innisfree* la realidad como si ella misma fuese la encarnación constante de ciertos modelos y gestos que ya fueron cincelados previamente por Ford para *El hombre tranquilo*. Por ello, Guerin retrata a habitantes anónimos de Cunga St. Feichin, representando como si se tratase de un gesto cotidiano y no ficcional, momentos diversos de la película de Ford como, por ejemplo, el paseo en bicicleta que protagonizaban John Wayne y Maureen O'hara. A esta secuencia se pueden sumar otras, como la ya citada anteriormente, en la que se recrea, con la chica pelirroja que recogió al principio de *Innisfree*, la secuencia de la película de Ford, en la cual Mary Kate miraba su sombrero en la penumbra, descubriendo que nadie, durante la carrera, había recogido su sombrero para postularse como pretendiente.

Pero, deseo aclarar aquí, que más allá de una lectura de las películas de Guerin que indague en los vínculos probables con otras películas, es decir, de la búsqueda de *influencias*, el tema que se está tratando en este epígrafe es un *viaje de las imágenes* que se reengendran en el tiempo anidando en otro cuerpo. Por eso, para esclarecer este punto, propongo comparar el viaje de las imágenes que Guerin narra en una secuencia de *En Construcción*, con el modo en el que Visconti visitó *Una partida de campo* (Jean Renoir, 1936) y *Río Rojo* (Howard Hawks, 1947) en su película *Bellissima* (Luchino Visconti, 1952). En esta película Visconti pasa la historia del cine a contrapelo, es decir jugando con las

---

<sup>479</sup> *En la región de la agitación orgiástica de las masas hay que buscar el carácter acuñado que introduce en la memoria las formas de expresar el estremecimiento interior máximo, en la medida en que éste puede expresarse en un lenguaje de gestos, con tal fuerza que tales engrammas de experiencia pasional sobreviven como patrimonio conservado en la memoria y determinan cual modelos los contornos que la mano del artista traza cuando ésta se propone hacer resaltar, bajo la luz de la creación, los valores máximos del lenguaje gestual. Ibid., p. 3.*

relaciones de imágenes pasadas que cita en su propia filmación. Imágenes pasadas que, sedimentadas en el presente, revelan una emoción que permanecía, aún, dormida. En *Bellissima Anna Magnani*, mientras es filmada bajo una calidez ideal parecida a la de la película de Renoir, aparece deseosa de sentirse insertada en las imágenes de Hawks que está viendo, y que para ella representan un mundo perfecto y, a su vez, una posible vida futura si su hija consigue ser actriz. En la propuesta de Visconti, las imágenes de otros cineastas incrementan su parte de seducción al ser insertadas y visibles en el espacio que envuelve a Anna Magnani. Warburg al referirse a su trabajo *Mnemosyne*, destacaba, tomando como ejemplo un ensayo de lengua indogermánica, como un elemento suplementario sobre una forma preexistente la transfiguraba, intensificando su sentido original<sup>480</sup>. Ese sentido de la variación, de una transfiguración de una forma preexistente subyace, a mi parecer, en la relación entre *En Construcción* y *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948) de Visconti. La historia entre el joven albañil de la película de Guerin, que coquetea con la chica que tiende ropa en la terraza de enfrente, discurre bajo el juego y la jocosidad de la supuesta falta de categoría social del que se autodenomina como paleta y que se postula como pretendiente. Relación marcada por la distancia física impuesta por el hecho de que el joven trabaja en el edificio en construcción situado enfrente de la terraza de la chica. Esa misma conversación acerca del diverso origen social aparece en *La terra trema*. Un albañil trabaja en las casas que se construyen alrededor de la casa de los Valastro. Él expone su amor a una chica de la familia, pero también dice no ser merecedor de una mujer como ella. En esa relación también está presente la distancia propiciada por el entorno. Cada personaje habla desde su espacio de trabajo: él en la calle y ella desde el interior del hogar. Una ventana

---

<sup>480</sup> Ya en 1905, mientras el autor ensayaba todo esto, vino en su ayuda el trabajo de Osthoff sobre la naturaleza supletiva de la lengua indogermánica; en él venía a demostrar que en los adjetivos y los verbos puede producirse un cambio de radical en la comparación o en la conjugación, y ello no sólo sin que se resienta la representación de la identidad energética de la propiedad o la acción mentadas, aunque la identidad formal de la expresión formada por la palabra desaparezca, sino produciendo además la introducción de una expresión de radical extraño una intensificación del significado original. Ibid., p. 3.

facilita el encuentro de dos cuerpos que solamente en la parte final de la película, cuando la familia de ella, los Valastro, cae en desgracia, convivirán en el mismo espacio. Las palabras del cortejo y la diferencia de clase del pretendiente son, en el obrero de *La terra trema*, proclamadas desde el convencimiento y la solemnidad de una pobreza que el film no hace más que constatar. La conversación de *En Construcción* se mueve bajo las mismas pautas de falta de contacto físico, pero busca la sonrisa cómplice de lo que se explicita como un juego de seducción. El tema, compuesto aquí por el contenido de una conversación, por la distancia física que acentúa el entorno, ha viajado del sur de Italia a Barcelona en una forma transfigurada.



# *Guerin en una breve historia del blanco*

*Heridos de blancura, mortalmente vivos, diciéndote.*

**Francisco Umbral**<sup>481</sup>

---

<sup>481</sup> Umbral, Francisco, *Mortal y Rosa*, (1975), Barcelona, Ediciones Destino, 1998, p. 208.



Acab vio el blanco de la ballena. Lo vio, lo sintió y lo hizo suyo. Porque no era el mismo blanco que realzaba la belleza aún imprecisa del mármol blanco y de los nísperos del Japón. Una pregunta surgía en Acab, como si conociese que el Gran Júpiter se encarnó en un gran toro blanco. ¿Cómo podía horrorizarle el blanco cuando siempre había representado la divina pureza? En la visión de San Juan, túnicas blancas eran entregadas a los redimidos; los veinticuatro ancianos permanecían vestidos de blanco ante el gran trono blanco, donde el Único que allí se sentaba era blanco: de este modo se visiona lo divino en el fin de los días anunciado con horror y esperanza en el Apocalipsis.

Luego vi un gran toro blanco, y al que estaba sentado sobre él. El cielo y la tierra huyeron de su presencia sin dejar rastro.<sup>482</sup>

En lo más íntimo del blanco acecha algo difícil de entender: puede infundir más pánico que el rojo aterrador de la sangre. Notable ambivalencia del blanco tantas veces asociado a lo honorable, a la tela sin mancha. Capacidad del blanco para esquivar su aparente univocidad y esparcirse en múltiples sentidos.

Esta elusiva cualidad es la que causa que la idea de blancura, cuando se divorcia de asociaciones más amables y se la une a cualquier objeto terrible en sí mismo, alcance el terror en sus más últimos límites.<sup>483</sup>

En el célebre poema de Coleridge *La rima del anciano marinero* (1798), una escena sobrecogedora dota al color blanco de una tonalidad fantasmal y trágica; se trata de aquella en la que un marinero mata a un albatros blanco, signo de buen agüero, que *permaneció nueve noches, reposó en los cordajes; y*

---

<sup>482</sup> AA. VV, *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1967, p. 1658.

<sup>483</sup> Melville, Herman, *Moby Dick*, (1851), Madrid, Grupo Anaya, 2003, p. 220.

*entre la bruma la blanca luna brillaba en el blanco paisaje*<sup>484</sup>. Tras la muerte, el blanco desaparece y llega una calma total junto a la visión de un barco fantasma que se mueve impulsado por su propia fuerza, sin oleaje ni viento y cuyos dos únicos tripulantes –la muerte y una mujer espectro– son, también, de piel blanca. Decir blanco, por tanto, en este poema es navegar en un barco a la deriva. La palabra blanco rompe la certidumbre, *el origen del enlace: un signo puede ser natural (como el reflejo en un espejo designa lo que refleja) o de convención (como una palabra puede significar una idea para un grupo de hombres)*<sup>485</sup>. El blanco no está seguro de su fidelidad. Su tarea era revelar un lenguaje previo repartido por Dios en el mundo. ¿Qué le quedó al blanco cuando los dioses se marcharon y dejaron su lugar vacío?

(Sobre el arte y la literatura) Parecería que antes fue el lenguaje de los dioses, que habiendo huido los dioses, persistió como lenguaje donde habla la ausencia de los dioses, su falta, la indecisión que aún no resolvió su destino. Parecería que al hacerse más profunda la ausencia, habiéndose convertido en ausencia y olvido de sí misma, intenta convertirse en su propia presencia.<sup>486</sup>

Cuando el arte ya no fue una piedra erigida, un grito rítmico e himnico que nos llevaba a la estatua que daba forma a los dioses, se dirigió a sí mismo y se reveló al continuar siendo lo que antes era sin saber, un vacío estremecedor: *la morada de la ausencia de los dioses*<sup>487</sup>.

Si los dioses parecen detentar las llaves del origen, si parecen las potencias primeras de donde todo se irradia, la obra aún cuando expresa a los dioses, expresa algo más original que

---

<sup>484</sup> Coleridge, Samuel Taylor, “La narración del anciano marinero”, (1798). En *Kubla Khan y otros poemas*, Madrid, Alianza, 2009, p. 39.

<sup>485</sup> Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, (1966), Madrid, Siglo XXI, 1997, p. 65.

<sup>486</sup> Blanchot, Maurice, “La literatura y la experiencia original”, (1955). En *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 205.

<sup>487</sup> Ibid., p. 219.

ellos, expresa la ausencia de los dioses que es su Destino, expresa, más acá del Destino, la sombra donde éste habita sin signo y sin poder.<sup>488</sup>

El hecho de que el arte se enuncie anterior a sí mismo y a lo que dice nos hace partícipes de que siempre se sustrajo de decir una cosa más acerca de su origen y destino. El arte como palabra, como ritmo y como imagen, indica un *afuera* vago y vacío, en el sentido que Foucault da a este concepto en su lectura de Maurice Blanchot, donde sin cesar el ser se perpetúa en forma de... nada. Una experiencia de la fuerza de ese exterior incommensurable siente el protagonista de un relato de Edgar Allan Poe, Mr Pym, cuando en el océano Antártico el *afuera* se manifiesta como un ícubo blanco.

22 de marzo- La oscuridad aumentó todavía más y solo la aliviaba el resplandor del agua que nacía de aquella blanca cortina alzada frente a nosotros. Muchos pájaros gigantescos, de una blancura fantasmal, volaban sin cesar viniendo de más allá del velo blanco y su grito, mientras se perdían de vista. Era el eterno ¡*Tekeli-le!*

En ese momento Nu –Nu se agitó en el fondo de la canoa, pero, al tocarlo, vimos que su espíritu lo había abandonado. Y entonces nos precipitamos en los brazos de la catarata, donde se abrió un abismo para recibarnos. Pero surgido en nuestro paso una figura velada, de proporciones mucho mayores que las de cualquier habitante de la tierra. Y la piel de aquella figura tenía la perfecta blancura de la nieve.<sup>489</sup>

*La narración de Arthur Gordon Pym* (1838) concluye con estas palabras y en esta imposibilidad de proseguir un relato que queda inconcluso –a falta de dos o tres capítulos perdidos por el accidente en el que murió el propio Pym- se dibuja un nuevo *afuera* para el lector. Relato de Pym resquebrajado por la arbitrariedad del tiempo: parada en la frontera donde termina el relato y empieza lo desconocido, cesura y blanco como la promesa del verdadero canto. No se puede negar que Pym ha visto algo parecido a lo que vio Acab cuando se

---

<sup>488</sup> Ibid., pp. 219-220.

<sup>489</sup> Poe, Edgar Allan, *La narración de Arthur Gordon Pym*, (1838), Valladolid, Edival Ediciones, 1978, p. 222.

encontró con la ballena blanca: *un mundo amenazado constantemente con hundirse en ese espacio sin mundo hacia el cual lo atrae la fascinación de una sola imagen*<sup>490</sup>. Encuentro desmedido con otra parte que desea ser el mundo absoluto. La consecuencia es de sobra conocida por todos: *Acab se perdió en la imagen*<sup>491</sup>, sintió la presencia del *afuera*, y ligado a esta presencia, el hecho de sentirse irremediabilmente fuera de ese *afuera*. El blanco para Acab está ligado a este fondo de impotencia donde todo cae cuando lo posible se atenúa; reserva fuera del tiempo y en todo tiempo.

Lenguaje que no pertenece a nadie, que no es de la ficción ni de la reflexión, ni de lo que ya ha dicho, ni de lo que todavía no ha sido dicho, sino “entre ambos, como ese lugar con su invariable aire libre, la discreción de las cosas en su estado latente”.<sup>492</sup>

### ***Tempestad y ambivalencia***

En ese intersticio y fuga entre lo ya dicho y lo todavía no contado, escucha el cine de José Luis Guerin el devenir del tiempo. Silencio en el que algo habla pero también, más importante, algo calla. Un viaje a Holanda emprendido por José Luis Guerin marca el momento de descubrimiento del blanco, color que Goethe toma *como estado casualmente opaco de lo transparente puro, como un vidrio desmenuzado semeja polvo blanco*<sup>493</sup>. Tras entrar en una iglesia con un interior de paredes blancas, un anciano le explicó que no existía asepsia en esas paredes, sino que tras ellas estaba la tempestad de todas esas imágenes tapadas por el blanco y que permanecían todavía allí, aparentemente ocultas<sup>494</sup>. No deja de ser significativo que esta experiencia conecte tan vivamente con las fotografías de pantallas de cine realizadas por Hiroshi Sugimoto: el obturador de

---

<sup>490</sup> Blanchot, Maurice, “El canto de las sirenas”, (1959). En *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005, p. 28.

<sup>491</sup> Ibid., p. 28.

<sup>492</sup> Foucault, Michel, *El pensamiento del afuera*, (1966), Valencia, Pre-Textos, 1988, p. 31.

<sup>493</sup> Goethe, Johann Wolfgang, “Teoría de los colores... op.cit., p. 555.

<sup>494</sup> José Luis Guerin realizó esta afirmación en la presentación de *En Construcción* realizada en La Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Barcelona el 12 febrero de 2002. Véase la transcripción de dicha conferencia contenida en *Visions. I Cine: José Luis Guerin. Suplement de Visions de Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona*, (2002), pp. 1-14.

la cámara abierto todo el tiempo que dura la película proyectada, obteniéndose como resultado el retrato de la iluminación fantasmal de todo el espacio por parte de una pantalla absolutamente blanca, mientras solo el ligero temblor de los bordes de esa pantalla nos dice que ese blanco oculta o transparenta todas las imágenes que se han sucedido. Sí, definitivamente, el blanco no quiere decir ausencia, sino rastro<sup>495</sup>.

Blanco, por tanto, como borde extremo de la escritura donde la transparencia de todo tiempo tiene una manifestación opaca. Como si el paso del hombre no estuviese destinado a dejar huellas *sino a borrar por medio de las huellas todas las huellas*<sup>496</sup>. El blanco no es como se cree generalmente una ausencia de coloración, sino que es el color en el que más queda testimoniado *el paso y la impronta del hombre por el mundo*<sup>497</sup> en su eterno devenir como borrado.

Todo ha de borrarse, todo se borrará. Escribir tiene lugar de acuerdo con la exigencia infinita del borrarse.<sup>498</sup>

*En Construcción* (José Luis Guerin, 2001) era un film situado como continuación de las investigaciones emprendidas por Guerin en *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997). Cine de espacios en el que Guerin sitúa a Chantal Akerman, a Michael Show, a Marguerite Duras. Pocas huellas quedan en *En Construcción* de ese cine de espacios, pues el dilatado rodaje apartó al

---

<sup>495</sup> Reflexión establecida a partir de las consideraciones que Joan Fontcuberta ha realizado sobre estas fotos de Hiroshi Sugimoto. *En su serie reciente de teatros reciclados en cinemas y de antiguas salas de proyección, Sugimoto fotografía sus interiores frontalmente a la pantalla. La sala permanece a oscuras; sólo ilumina la misma proyección de una película. La luz reflejada en la pantalla va extrayendo de la penumbra los detalles de las molduras y las texturas de las butacas, en una exposición prolongadísima que dura lo mismo que la proyección del filme. (...) Durante ese lapso de tiempo una sucesión de 24 fotogramas por segundo se impresionan sobre el negativo de Sugimoto, que al final contendrá en su memoria fotoquímica la suma de todas las imágenes. Lo paradójico es que esta proyección superpuesta que debía ser el compendio de todo, a la postre no nos deja ver nada: una simple pantalla blanca irradiando una luz vaporosa. La condensación de todos los planos nos aboca al vacío, a una memoria en blanco en la que aparentemente todo se ha borrado, aunque presentamos que en algún sustrato de su inconsciente perviva almacenada su historia profunda.* Fontcuberta, Joan, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, (1997) p. 102

<sup>496</sup> Blanchot, Maurice, *El paso (no) más allá...* op.cit., p. 81.

<sup>497</sup> Zambrano, María, "Color", (1954). En *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 43.

<sup>498</sup> Blanchot, Maurice, *El paso (no) más...* op.cit., p. 84.

cineasta hacia otros caminos en los que el edificio en construcción serviría como reverberación del paisaje humano de un barrio. Pero la fantasmagoría de los espacios se percibe en algunas secuencias de esta película, elevada ahora al paroxismo del blanco. Lo extraordinario de estas secuencias reside en el mecanismo que permite al cineasta expresar este borrado de las huellas. Que Guerin aplique, como si fuese Robert Flaherty, que el tiempo del cineasta no es más importante que el de aquello que está filmando, permite la expresión de un mundo cuya escritura sea quizás no escribir, sino reescribir - *borrar (escribiendo por encima) lo que aún no está escrito y que la reescritura no solo recobra, sino que restaura sosegadamente recobrándolo, obligando a pensar que había algo antes, una primera versión*<sup>499</sup>.

Tal proceso de borrado de todas las huellas por medio de huellas es aquello que sucede en dos secuencias de *En Construcción*. Es necesario recalcar aquí que *En Construcción* es una película cercana a lo que Guerin denomina cineastas de manualidades: Robert Bresson en *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), Ermanno Olmi en *El árbol de los zuecos* (1978) o Andrei Tarkovski en el episodio de la campana de *Andrei Rublev* (1966). Películas en las que el cineasta comparte su tiempo con el gesto filmado hasta ritualizarlo, hasta hacer de un acto aparentemente trivial la transmisión de un legado. En ese sentido Guerin en *En Construcción* retrata diversos gestos manuales hasta retratar la huella antes y después de sí misma. El gesto de la mano mientras deja huellas en el espacio y el borrado posterior de esas huellas a partir del gesto de pintar en blanco, es decir del borrarse de todas las huellas por medio de huellas, aparece especialmente en dos secuencias de *En Construcción*. En la primera de ellas unos niños pintan en las paredes desnudas del edificio a medio construir. Pintadas que son pequeños esbozos que retratan casas desde el punto de vista infantil<sup>500</sup>. En los posteriores blancos mostrados en esta película se expresa todo

---

<sup>499</sup> Ibid., p. 77.

<sup>500</sup> Véase *Secuencia 32* en el DVD-1 adjunto.

el porvenir que tiene el pasado: ilusión que hace del blanco un espacio en el que está un deseo de desciframiento infinito. Porque son manos también las que, varias secuencias después, pintan de blanco aquello que los niños habían dibujado previamente. Guerin encuadra en primer plano el ocultarse de estas pinturas<sup>501</sup>. En ese momento el blanco, utilizando una expresión de Maurice Blanchot, realmente queda como *transparencia, en cuanto tal, opaca, que se sustenta en lo que lo inscribe*<sup>502</sup>.



**Imagen 8.1:** *En Construcción*



**Imagen 8.2:** *En Construcción*



**Imagen 8.3:** *En Construcción*



**Imagen 8.4:** *En Construcción*

Esa capacidad del blanco para ser el estado casualmente opaco de lo transparente puro lo convierte en el espacio entre lo ya dicho y lo aún por decir; expresión de lo *lleno* y de lo *vacío* utilizando las palabras de Barthes en *La cámara lúcida* (1980). La imagen llena a la que nada más se puede añadir y la imagen vacía en la que todo aún puede ser dicho. Un cuadro muestra el porvenir

<sup>501</sup> Véase *Secuencia 33* en el DVD-1 adjunto.

<sup>502</sup> Ibid., p. 35.

como profecía del pasado que expresa el blanco, y con ello, la inacabable reescritura del mundo. Como ejemplo insuperable de esta doble dirección del color blanco como huella, inscripción y, al mismo tiempo, desvanecimiento, se encuentra la extraordinaria pintura de Pieter Saenredam *El interior de Buurkerk en Utrecht* de 1644.



**Imagen 8.5:** Pieter Saenredam *El interior de Buurkerk en Utrecht*

En la pintura se muestra el interior de una iglesia holandesa protestante producto de la Reforma. Una iglesia despojada de la riqueza ornamental, la estatuaria, los cuadros e iconos que anteriormente revestían este lugar y que pasaron a ser sustituidos por unas paredes inmaculadas sin trazos ni huella, como si fueran una pintura en blanco. Sin embargo, en la parte inferior derecha del cuadro encontramos una sorprendente escena, una persona que pinta un graffiti sobre una de las columnas. ¿Por qué pintó Saenredam este extraño detalle? Probablemente porque estaba allí en el momento de realizar la pintura. Pintar en blanco no consigue silenciar, sino que forma el murmullo de algo que no puede ser callado y que el blanco alienta con una transparencia que lo ilumina y dispersa en la ingravidez de lo inimaginable. Blanco que además es trazo que prepara y decide el espacio de los futuros trazos. El mismo porvenir y sentido tienen las paredes blancas de *En Construcción*. Es el afán por retratar lo que jamás fue escrito en el presente, sino en un pasado *por venir*. El blanco, como la



carne, funciona como verdad absoluta y como alteridad absoluta. Nos dice Didi-Huberman que la evidencia de lo encarnado sólo es accesible mediante la oscilación de una doble travesía, desde la superficie hacia la profundidad y al revés. Del mismo modo nos mira este blanco: vemos la superficie pero en cambio somos vistos desde la profundidad que viene hacia nosotros. Este blanco sería una expresión de *Uno-en-el-otro*<sup>503</sup> de una superficie y una profundidad. Si en algo remite *En Construcción* a *El proceso de Juana de Arco* (1962) de Bresson o la *Pasión de Juana de Arco* (1928) de Dreyer es, justamente, a la expresión depositada en el blanco de dos tiempos que no cesan de cruzarse, por mucho que uno se encarnase hace mucho tiempo y el segundo parezca buscar todavía una expresión. Existe pues una parte fulgurante e inagotable que es *el acabamiento él nunca mismo acabado*<sup>504</sup>. El blanco como signo del *afuera* acoge en su materia el *afuera* al que se dirige. Esa dimensión afectiva del tiempo es compartida por Guerin y Dreyer. Los *primeros planos fluyentes*<sup>505</sup> de Dreyer, -movimiento continuo por el cual la cámara pasa del primer plano al plano medio o general-, transfigura todo tipo de plano a primeros planos. La ausencia de profundidad o supresión de la perspectiva, anula las nociones de primer plano, plano medio y segundo plano tal y como lo expone Carl Theodor Dreyer.

Mientras hablamos de los colores, que encierran infinitas posibilidades para la abstracción, existe otra relación que merece la pena mencionar también (...) Como es sabido, la fotografía presupone la existencia de una perspectiva “ambiental”, lo que quiere decir que el contraste entre luces y sombras va disminuyendo hacia el fondo. Quizás sea una buena idea para una abstracción interesante la eliminación consciente de la perspectiva ambiental, o dicho en otras palabras, renunciar al codiciado efecto de profundidad y distancia. En su lugar, habría que trabajar en una elaboración fotográfica absolutamente nueva de la superficie de

---

<sup>503</sup> Didi-Huberman, Georges, *La pintura encarnada seguido de La obra maestra desconocida*, (1985), Valencia, Pre-Textos: Universidad Politécnica de Valencia, 2007, p. 50.

<sup>504</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento...* op.cit., p. 157.

<sup>505</sup> Ibid., p. 158.

color, de manera que todos queden en el mismo plano (...) En otros términos, habría que huir de la imagen con perspectiva y dirigirse hacia las superficies planas puras.<sup>506</sup>

El blanco en Dreyer posibilita una planicie ideal del mundo y una equivalencia de un espacio o de un fondo blanco con el primer plano. Si hay una película de Dreyer que ofrece el blanco como modo para alcanzar la planicie de la imagen es *Dies Irae* (Carl Theodor Dreyer, 1943), consolidando lo que ya en *Mikaël* (Carl Theodor Dreyer, 1924) había anticipado: cómo crear relaciones afectivas a partir de un montaje que establece vínculos entre aquello que se fragmente cuando la cámara encuadra. En esas relaciones existía algo *internal*<sup>507</sup> e inmanente. *Mikaël* lleva a Dreyer a mostrar la dimensión afectiva que rodea a sus personajes a través del montaje paralelo. Años después Dreyer, en *Dies Irae*, alcanza la gravedad de su estilo cuando ese montaje paralelo deriva en un altar blanco filmado en plano secuencia al final de la película. Espacio cualquiera que sin embargo encierra la reunión, la división, la posibilidad de alternancia y lo posible. El último plano de *Dies Irae* encuentra, de este modo, una relación con el primero de *Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1955). Inexorable consecuencia cuando lo que se trata de mostrar, como al final de *Ordet*, es que existe algo que no se reduce al estado de las cosas sino al misterio del tiempo recomenzado. Las últimas secuencias filmadas por Dreyer en *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964) no se desvían de este trazo. Una Gertrud anciana, convertida en una figura blanca rodeada de una luz blanca, de ese blanco sepulcral, *se sitúa siempre en un punto que está más allá del punto del conocimiento del espectador*<sup>508</sup>. Creación del espacio de lo posible donde solo tiene cabida un afecto.

---

<sup>506</sup> Dreyer, Carl Theodor, "Imaginación y color", (1955). En *Sobre el cine*, Valladolid, 40 Semana Internacional de Cine, 1995, p. 152.

<sup>507</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento...* op.cit., p. 156.

<sup>508</sup> Bonitzer, Pascal, *Desencuadres: cine y pintura*, (1985), Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007, p. 98.

No es casual que el último plano del film sea el de una puerta, la puerta que Gertrud ha cerrado definitivamente detrás de sí, y tras la cual quedará por siempre guardado el misterio de su insaciable demanda amorosa.<sup>509</sup>

La última secuencia de *Gertrud* parece reproducir cuadros de Vihelm Hammershoi como *Interior con mujer de pie* (1905) o *Puertas Blancas* (1905).



Imagen 8.6: *Interior con mujer de pie*



Imagen 8.7: *Puertas Blancas*



Imagen 8.8: *Gertrud*

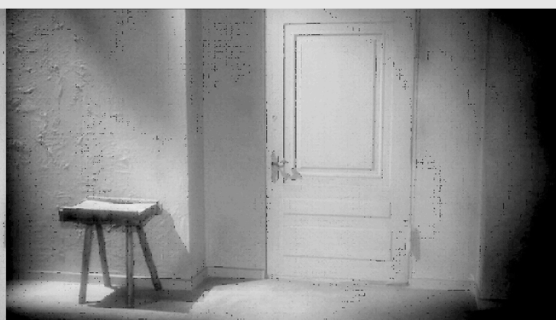


Imagen 8.9: *Gertrud*

Resulta conocida, por documentada, la influencia e inspiración que la obra de Hammershoi ejerció sobre Dreyer. Influencia por otra parte que el propio cineasta deja explícita en sus propias declaraciones.

---

<sup>509</sup> Ibid., p. 98.

(Acerca de su película *El presidente* de 1919) Sé que a la hora de disponer aquellos interiores me inspiraba Vihelm Hammershoi, cuya especialidad era pintar salas vacías... imágenes muy hermosas.<sup>510</sup>

Si bien es cierto que el propio Dreyer fue cada vez más esquivo a la hora de exponer lo que le inspiraba, es cierto que hasta su último film aparecerían ecos de Hammershoi aunque ya no recopilase material del pintor en la preparación del rodaje. *Luz del sol en el salón* (1903) de Hammershoi está presente en el flashback en casa del poeta Erland en *Gerturd*. Sobreexposición de la luz sobre el negativo que provoca que el blanco tome y absorba toda la visibilidad de la imagen para sí mismo. El cineasta francés Philippe Garrel volvió al mismo procedimiento en su película *El nacimiento del amor* (1993): la luz blanca de lo sobreexposto inunda la habitación de hospital de una mujer que va a dar a luz. El blanco como eternidad naciente. Como escribía Cézanne:

Todos, más o menos, seres o cosas, no somos más que un poco de calor solar almacenado, organizado, un recuerdo de sol. El prisma es nuestra primera aproximación a Dios, nuestras bienaventuranzas, la geografía celeste del gran blanco eterno.<sup>511</sup>

Gertrud se entrega al blanco eterno cuando cierra la puerta blanca, llevando consigo el misterio de su demanda amorosa. La puerta cerrada sirve de lápida y epitafio a Gertrud. Un silencio elocuente en el que como ella deseaba, aparece una palabra de amor pensada pero no pronunciada. Gertrud se mantuvo fiel al poema que escribió de joven y que encuentra su máximo sentido cuando, al cerrar la puerta blanca, la cámara permanece sondeando ese espacio ya vacío mientras suenan campanas de difuntos. El deseo de Gertrud y el blanco que la

---

<sup>510</sup> Dreyer, Carl Theodor, cita extraída del artículo de Tybjerg, Casper, “Reflexiones del interior: El cine de Dreyer y el ejemplo de Hammershoi”, (2007). En el catálogo *Hammershoi i Dreyer: [exposició]*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2007, p. 124.

<sup>511</sup> Cézanne, Paul, citado por Le Bot, Marc, “La muerte en el arte” (1976). En *La práctica de la pintura, Revue d'Esthétique*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 133.

envuelve comparten el intento de rebasar todo aquello que los rodea, como si concluyesen en una repulsión de aquello que finalmente no se demuestra afín.

En efecto, hay una clase de blanco que rebasa propiamente al blanco, que repele todo lo que le es inferior. Cuando, muy avanzado el metraje de *En Construcción*, los compradores entran en las viviendas que los obreros aún están terminando, el blanco enuncia su implacable acción erosionadora hacia todo lo que le rodea; en cierto sentido, ese blanco ya nos está diciendo que nada se puede colocar ahí sin que no estorbe. A ese fenómeno David Batchelor, en su estudio sobre la cromofobia -aversión a la contaminación que provoca el color-, dedicó unas páginas motivadas por su experiencia en una fiesta en el interior blanco de una casa.

Este interior blanco y enorme estaba vacío aunque estuviera lleno, porque la mayor parte de lo que había no encontraba su lugar y pronto sería expulsado de él. Se trataba, principalmente, de personas y de las cosas que habían traído con ellas.<sup>512</sup>



**Imagen 8.10:** *En Construcción*

**Imagen 8.11:** *En Construcción*

---

<sup>512</sup> Batchelor, David, *Cromofobia*, (2000), Madrid, Síntesis, 2001, p. 9.



Imagen 8.12: *En Construcción*

Imagen 8.13: *En Construcción*

### Contratiempos y pantallas en blanco

Estas palabras tienen un ritmo que quizás no es el suyo, el blanco tiene un compás distinto al que ellas llevan. Se puede perforar la blancura generalizada con innumerables ejemplos de cosas blancas, como hizo Conrad en *El corazón de las tinieblas* (1899). Sin embargo Melville en *Moby Dick* (1851) trabaja en dirección opuesta: comienza con algo blanco de enormes dimensiones y, en un momento dado, empieza a preguntarse si la blancura terrible de esta cosa podría ser generalizada fuera de ella e infectar su concepción del blanco más común. A falta de explicación, Melville y Conrad apenas pueden más que elaborar una lista sobre las cosas blancas, en la que, como en el poema *Saludo* (1893) de Stéphane Mallarmé, el blanco aparezca al mismo tiempo como origen y destino.

Nada, esta espuma: verso es  
 Virginal: apenas la copa.  
 Tal se hunde, lejos, la tropa  
 De sirenas: cuál  
 Así boga nuestro bauprés,  
 Oh amigos: mientras yo en la popa,  
 Vuestra proa en fausto galopa  
 De invierno y rayos al través.

En gozosa embriaguez me ayudo,  
Y –sin miedo a tumbo y procela-

-soledad, arrecife, astro-  
a cuanto valgan nuestro rastro  
y el blanco afán de nuestra vela.<sup>513</sup>

Palabras del poeta acerca de la incertidumbre ante la página en blanco. Tensiones contrapuestas entre el anhelo y la esperanza. La página en blanco se asemeja, entonces, al lienzo vacío que tanto emocionara la visión de Kandinsky, quien lo sentía como el espacio donde todo era posible, antes de la primera mancha, antes de la primera línea.

En apariencia: realmente vacío, silencioso, indiferente; casi obtuso En realidad: lleno de tensiones, con mil voces apenas perceptibles, llenas de expectativa. Algo espantado de que, acaso, pueden hacerle violencia. Pero dócil. Hace de buen grado lo que se desea de él, y sólo implora gracia. Puede soportarlo todo, pero no aguantar todo. Es maravilloso el lienzo vacío y más bello que muchos cuadros.<sup>514</sup>

En el lienzo vacío de Kandinsky, en la tela manchada con tres pinceladas blancas observadas por Poussin en su visita al taller de Pourbus en el relato *La obra maestra desconocida* (Honoré De Balzac, 1831)<sup>515</sup>, en el cuadrado blanco de Malevich; aparecen retazos de una mirada anhelante y que ha sentido la permanente dilación del lienzo, que expresa un efecto disyuntivo. *El lienzo es un efecto de sin sentido*<sup>516</sup>, lo Uno-en-el-otro de algo, *su real y su repentina*

---

<sup>513</sup> Mallarmé, Stéphane, “Saludo” (1893). En *Antología*, Madrid, Visor, 2002, p. 23.

<sup>514</sup> Kandinsky, Wassily, “Artículos de 1923-1943”. En *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva visión, 1987, p. 157.

<sup>515</sup> De Balzac, Honoré, “La obra maestra desconocida” (1831). En *La pintura encarnada seguido de La obra maestra desconocida*, Valencia, Pre-Textos : Universidad Politécnica de Valencia, 2007, p. 172.

<sup>516</sup> Didi-Huberman, Georges, *La pintura encarnada...* op.cit., p. 55.

*alteración*<sup>517</sup>. Lienzo como modo de nombrar la metamorfosis del cuadro. Tal vez por ello los pintores dejaron su mano suspendida:

No era ya cuestión de alzar un instante la mano, o esconderla con las mil y una formas que hasta entonces se habían utilizado. Se trataba, por el contrario, de dejarla suspendida indefinidamente. La melancolía de algo perdido, o nunca alcanzado, se apoderó del espíritu del pintor, con una furia ciega, como nunca antes se había visto.<sup>518</sup>

Algo aún no ha alcanzado o algo perdido; después de nada o después de todo. *Dejar en la pintura espacios en blanco, hacer pinturas blancas, luego transformar el blanco de la superficie en transparente luz y, por último, no hacer*<sup>519</sup>. Nostalgia de silencio, de una manifestación en la que las cosas y objetos del mundo real se hayan desvanecido como humo para la naturaleza del arte... o de que se encuentran en el trascurso de esa escisión que anuncia un infinito. Pocas cosas responden a este propósito como las *reservas del papel blanco y de la tela preparada*<sup>520</sup> realizadas por Cézanne. En esas reservas las pinceladas no terminarán nunca de tapar los intersticios de la superficie, como si se hiciese ilimitada, por esta práctica, más allá de cualquier cuadro y de su soporte. Cuerpo que se abre al deseo de ilimitarse.

(Sobre Cézanne) Pincelada tras pincelada, lo que descubre, en el fondo de esta cuestión de cubos y de perspectiva, es una superficie, y esta superficie es un vacío infinito.<sup>521</sup>

Las reservas de blanco descubren la necesidad de un vacío como condición de posibilidad para toda inscripción de huellas. Todo es dispersado sobre un vacío que lo sobreentiende. Ese vacío que Cézanne sintió como un blanco eterno es donde las imágenes encuentran su origen, su deseo, pero también, su olvido.

---

<sup>517</sup> Ibid., p. 55.

<sup>518</sup> Replinger, Mercedes, "Elogio del color". En *Arte, individuo y sociedad*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, (1990), p. 140.

<sup>519</sup> Ibid., p.138.

<sup>520</sup> Le Bot, Marc, "La muerte en el arte... op.cit, p. 140.

<sup>521</sup> Ibid., p 141.



Efectivamente, el blanco del lienzo permite a las cosas convertirse en visibles, es el lugar posible donde ellas se revelan. Mas el problema es, que el blanco ya no puede ser el silencio estático de lo absoluto, sino el vacío. Por ello, las imágenes no encuentran asidero, lugar donde anclar su cuerpo y terminan, ellas también, por desvanecerse.<sup>522</sup>

El cuerpo de la imagen de Cézanne es inestable, está en perpetuo estado de transformación. Aparición, fugacidad y desvanecimiento. Palabras aplicables a la pantalla blanca del cine, en continuo devenir. Describía Gorki sus primeras impresiones del cine y en sus líneas se repiten dos palabras incesantemente: aparecer, desaparecer.

Todo se mueve, rebosa vitalidad y cuando se acerca al borde de la pantalla se desvanece tras ella, no se sabe dónde.<sup>523</sup>

La mirada del cine parece encontrar su origen y destino más allá de esa realidad que lleva inscrita y a la que proyecta hacia un nuevo espacio, en un perpetuo hacerse y desvanecerse. Nada tan ligado a la expresión de ese movimiento como el blanco. En *Scénario du film Passion* (1982)<sup>524</sup>, Godard dirige palabras a una pantalla en la que nada se proyecta y define la película como el modo de alumbramiento de un trabajo: ver el paso de lo invisible a lo visible y dar cuenta de ello. *Encontrar un movimiento, encontrar un movimiento y que el movimiento viniera de ese blanco. Blanco es pureza*<sup>525</sup>.

Ver...

Y te encuentras... y me encuentro... me encuentro buscando...

Te encuentras delante de lo invisible... Una enorme superficie blanca, la página en blanco, la famosa página en blanco de Mallarmé. Y como un sol cegador, la playa.

---

<sup>522</sup> Replinger, Mercedes, "Elogio del color... op.cit, p. 141.

<sup>523</sup> Gorki, Máximo, "El reino de las sombras... op.cit., p. 18.

<sup>524</sup> Guión del film "Pasión". *Scénario du film Passion*, Jean-Luc Godard, 1982.

<sup>525</sup> Godard en la película *Scénario du film Passion*.

Todo es blanco, no hay rastro de nada, y curiosamente, quedarse bloqueado se dice "quedarse con la mente en blanco". Te encuentras en el fondo, en lo más profundo de tu memoria. Y entonces, es cierto, tienes que hacer el trabajo de un escritor.

Podrías escribir: "Durante mucho tiempo me acosté temprano". O como Rimbaud: ""A", negro, "E", blanco, "I", rojo". O: "Desde Marsella con amor". O: "Te quiero. Te quiero" o "Devuélveme mis diez francos".

Pero no quieres escribir, no quieres hacer eso. Quieres percibir ("voir"), quieres "re-cibir" ("re-ce-voir"). Estás enfrente de una página, de una página en blanco, de una playa blanca... Como si estuvieses en una playa pero sin el mar... No hay mar y puedes inventarte las olas, me invento las olas, te inventas una ola.

No es más que un murmullo. No es más que una ola. Sólo tienes una idea, una vaga idea pero que ya es movimiento. Tengo una vaga idea: una mujer joven corriendo. Una mujer joven en la flor de la vida. Pero sólo tienes la ola. Con la película tendrás la tempestad.

La ola va y viene. No tienes más que el eco.<sup>526</sup>

La pantalla en blanco encarnaría el movimiento y sería signo de algo aún por venir. Prolongación de la consideración del blanco de Kasimir Malevitch en su artículo *El suprematismo, 34 dibujos* (1920)<sup>527</sup>, en el que el artista ruso tomaba el blanco como energía que desvelaba la forma de la acción y el movimiento de la forma. Hacia esa dirección se ha movilizad el cine cuando ha reflexionad sobre cómo el blanco de la pantalla de cine no puede ser otra cosa que una película en sí misma en la que estuviesen contenidas, como si se tratase de una tempestad silenciosa, todas las imágenes. Por ello considero oportuno detenerme a exponer lo expresado por José Luis Guerin cuando elabora el taller de creación *Todas las imágenes* (2007)<sup>528</sup>, para la revista *Cahiers du Cinéma España*. En este trabajo el cineasta expone un itinerario, una auténtica ruta de trabajo compuesta de fotos, apuntes, rótulos, dibujos y fotogramas en los que el blanco ocupa un importante espacio como material de reflexión. El mundo sería,

---

<sup>526</sup> Godard en la película *Scénario du film Passion*.

<sup>527</sup> Malevitch, Kasimir, "El suprematismo, 34 dibujos", (1920). En *El nuevo realismo plástico*, Madrid, Alberto Corazón, 1975, pp. 99-105.

<sup>528</sup> Guerin, José Luis, "Taller de creación todas las imágenes". En *Cahiers du Cinéma España*, nº 4, septiembre, (2007), pp. 33-40.

dice el cineasta, *lo que acontece y esa infinidad de posibilidades de lo que no llega a suceder*<sup>529</sup>. Para Guerin, las imágenes como la pantalla en blanco y la mujer de espaldas exponen esa infinidad. En la pantalla en blanco palpitan *todas las historias y todas las imágenes*<sup>530</sup>.

Mi imagen favorita es la pantalla en blanco, porque ahí están gravitando, todas las historias, todas las películas son posibles. Y se está dispuesto a la revelación. Y entonces pensaba un poco en el paralelismo idealizado de la imagen de la desconocida de espaldas, la imagen de la fugitiva que desaparece. Una mujer de espaldas sin una identidad precisa tenía algo parecido a la pantalla en blanco.<sup>531</sup>

El desarrollo del relevo entre el blanco y la figura de la fugitiva aparece en *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007). El protagonista se sienta en una terraza de Estrasburgo con un cuaderno en blanco en el que dibuja aquello que ve, dejando la impronta de una mirada que vagabundea sobre una infinidad de rostros con el deseo de encontrar a Sylvia<sup>532</sup>. En el tercer segmento de la película, aquel que sucede tras encontrar un rostro ambiguo que evoca a Sylvia, el protagonista observa de nuevo rostros bajo la melancolía y la desesperanza de que un encuentro con el rostro deseado, anhelado parezca ya improbable. El cuaderno aparece de nuevo en primer plano mientras el viento sopla. Se trata del penúltimo plano de la película. El sonido al pasar las hojas del cuaderno se hace audible mientras el viento desvela que las páginas están llenas de esbozos que describen la búsqueda, el trayecto recorrido. El acto de pasar hojas, de hojear el cuaderno se convierte en un modo de montaje que sintetiza una búsqueda y que desemboca en el cuaderno mostrando páginas en blanco<sup>533</sup>.

---

<sup>529</sup> Ibid., p. 36.

<sup>530</sup> Ibid., p. 35.

<sup>531</sup> *Conversatorio con José Luis Guerin en el BACIFI*, 13 de abril de 2008.

Véase <http://www.youtube.com/watch?v=1VX59v1W6qA>.

<sup>532</sup> Esta secuencia es analizada en el capítulo *Sobre el viaje*.

<sup>533</sup> Véase *Secuencia 34* en el DVD-1 adjunto.

En la primera de las piezas de *Dos carta a Ana* (José Luis Guerin, 2010), Guerin encontraba paralelismos entre el característico montaje soviético de las películas y el procedimiento del pintor griego Zeuxis, que reunió a las cinco muchachas más bellas de Crotona para pintar al *personaje universal* de Afrodita<sup>534</sup>. El vínculo entre el cine y la pintura a partir del blanco era el postulado con el que comenzaba la carta: Guerin escribiendo mediante intertítulos que la pantalla de cine era como el lienzo vacío. A continuación se mostraba una mano pintando en un lienzo. Hermanamiento entre las artes derivado del carácter proyectivo sobre el blanco como punto fundacional de la pintura y del cine. Si el blanco puede ser metáfora del paso por el mundo como acto de velar y desvelar huellas, Guerin asume para el cine esa máxima a través de la pintura. Por ello, en la sala segunda de la exposición *La dama de Corinto* (José Luis Guerin, 2010), un caballete servía como soporte de dos proyecciones. En la primera, un lienzo visto por detrás donde aparecía la sombra de la mano con un pincel avanzando de manera fotosecuencial, es decir, a intervalos. En el margen del lienzo filmado y proyectado sobre el caballete, una parte del rostro de la chica que pintaba. La segunda proyección mostraba la sombra de la mano y del pincel en movimiento continuo y normal. Francisco Calvo Serraller escribió una interesante reseña sobre esta exposición.

Pues forma parte de la naturaleza el mirar el mundo y objetivarlo con imágenes, bien estáticas, que fijan la historia en un instante revelador, bien dinámicas, que revelan su sucesión. En cualquier caso, pintura y cine, en el fondo, nos remiten a un mismo teatro de sombras, a un mismo anhelo erótico, a medias entre el presagio y el conjuro. Imágenes que nos reflejan y nos hacen reflexionar.<sup>535</sup>

En mi opinión, en la proyección del caballete se daba esa doble visión de la historia como instante y como sucesión. Queda preguntarse si, como dice Calvo

---

<sup>534</sup> He analizado este procedimiento en el capítulo *Un bricoleur manierista*.

<sup>535</sup> Calvo Serraller, Francisco, "Dama". En *Babelia*, 8 de enero de 2011.

Véase [http://www.elpais.com/articulo/portada/Dama/elpepuculbab/20110108elpbabpor\\_43/Tes](http://www.elpais.com/articulo/portada/Dama/elpepuculbab/20110108elpbabpor_43/Tes).

Serraller, la pintura remite al instante revelador y el cine únicamente a la sucesión. Posiblemente esa modelización sea posible en el visionado convencional de una película, pero no en algunos casos, como el de la ejecución de la mano sobre el lienzo proyectado en un caballete en el ejemplo que he tomado. En esta doble visión de la mano filmada en el acto de pintar, se retrataba por un lado, mediante la reproducción en movimiento, el proceso espaciado, convencional y sucesivo de la mano del pintor. En la otra proyección del caballete, sin embargo, la mecánica implacable de la cámara registraba el movimiento de la mano de otro modo: la mano del pintor era mostrada de modo fotosecuencial, es decir, como sucesión, pero también, por lo tanto, como instante fijo y cautivo en cada fotograma, elevándose el gesto de la mano, gracias al desmontaje, a la categoría de instante privilegiado<sup>536</sup>.

A esa reflexión entre la sucesión y el instante parece atender Víctor Erice en *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992). María Moreno se dispone a retomar un cuadro con Antonio López como modelo. Él, tumbado en la cama, en la misma posición del cuadro inacabado, le dice que empiece otra obra. Ella dice que espere. Erice filma el cuadro y al modelo, el tiempo de la pintura y del cine. Quizás su toma cinematográfica, que descubre dormido después a Antonio López mientras ejerce de modelo, retrate al pintor en el gesto revelador que la pintura inacabada de María aún debe alcanzar.

La película *Cézanne* (Jean Marie-Straub y Danielle Huillet, 1989) también plantea que la duración *no es la misma para la pintura que para el cine, para la fotografía que para el cine*<sup>537</sup>. Pero lo hace de un modo distinto, recorriendo el largo proceso que el cineasta debe afrontar para llegar a la revelación de la pintura, poniendo en cuestión de nuevo las distinciones genéricas entre el

---

<sup>536</sup> En el siguiente capítulo *Museo y tiempo* me detengo a analizar como el desmontaje de la imagen cinematográfica puede crear una relación particular entre el fotograma y el gesto privilegiado.

<sup>537</sup> Algarín Navarro, Francisco, “Cézanne”. En *Internacional Straub-Huillet*, [www.elumiere.net](http://www.elumiere.net), Véase [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_straub/textos/cezanne\\_esos\\_encuentros\\_con\\_ellos.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/cezanne_esos_encuentros_con_ellos.php)

instante y la duración en lo que concierne al cine<sup>538</sup>: la fotogenia del cine, tal y como aparece en esta película, eleva a revelación diversos instantes, trasladando al cine lo que parece exclusivo de la pintura. Las pinturas de Cézanne en la película son filmadas con planos fijos cuya larga duración eleva a instante revelador la toma cinematográfica, surcada en la película por una voz que produce la palabra de Joachim Gasquet<sup>539</sup> como si de una letanía o salmo se tratase. El cine como *fotografía que dura*, hace entonces desaparecer además la clara distinción entre fotografía y cine, entre instante y duración. He argumentado que en la película *Cézanne*, la larga duración de la toma cinematográfica cuando se filma un cuadro nos lleva, además, a la revelación de la pintura. Complementariamente a esto Straub y Huillet seleccionan e introducen un largo fragmento de la película de Renoir *Madame Bovary* (Jean Renoir, 1933) y también la pintura de Cézanne *Anciana con rosario* (1896). Con ese montaje, en el que equiparan esta pintura de Cézanne con la imagen de la anciana de filmada por Renoir para su película, se presenta de nuevo cómo las formas pictóricas y cinematográficas dialogan hasta insertarse en un terreno en el que conviven y relacionan sus diversas maneras de mostrar el tiempo.

Cuando Cézanne pintaba el retrato de esta mujer, decía estar invadido por unas tonalidades azuladas y rojizas, unas cualidades atmosféricas que le hacían remitirse constantemente al recuerdo de la obra de Flaubert. El instante en el que la anciana de la obra de Flaubert recibe la medalla al comienzo de la adaptación de Renoir —cuya aparición apenas dura unos segundos dentro del largo fragmento seleccionar por los Straub— viene a situarse de algún modo, súbitamente, al lado de la pintura. Para que emerja ese fotograma, en el cual se combina la potencia del registro con la inspiración, en un momento de equilibrio que

---

<sup>538</sup> Finalmente, volviendo a las fotografías, la pintura y el cine, Jacques Aumont distinguía entre el instante, como cualidad propia de la fotografía, y la duración como cualidad intrínseca del cine. Una buena cantidad de obras han puesto en crisis dicha distinción, si bien la fotogenia ha tratado de elevar el instante a la categoría de la revelación, apropiándose de la fotografía para el cine. Algarín Navarro, Francisco, “Cézanne”. En *Internacional Straub-Huillet*, [www.elumiere.net](http://www.elumiere.net), Véase [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_straub/textos/cezanne\\_esos\\_encuentros\\_conellos.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/cezanne_esos_encuentros_conellos.php)

<sup>539</sup> Joachim Gasquet (Aix-en-Provence, 1873-1921) novelista y poeta, conoció a Cézanne en 1896, con veintitrés años. La mayor parte del libro *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo* (1921) está escrita a partir de referencias de terceras personas o de lo que el propio Cézanne le comentó personalmente. La escritura de Gasquet es altamente poética, y se concentra en la parte artística de la vida del pintor de Aix.

fácilmente podría pasar inadvertido, los Straub buscan mostrar la duración del fragmento, el tiempo que ha precisado Renoir para llegar a ese fotograma, en la propia obra, en el cual las formas literarias se solaparon en las pictóricas, y las pictóricas en las cinematográficas mediante las literarias.<sup>540</sup>



**Imagen 8.13:** *Madame Bovary*



**Imagen 8.14:** *Anciana con rosario*

En su película Jean Marie-Straub y Danielle Huillet también filman fotografías en las que aparece el marco y el fondo en el que se incrustan. En estas fotos de Maurice Denis vemos a Cézanne trabajando, recorriéndose las huellas de la experiencia de observación, el trabajo que comporta. Lo que se da a ver en este observar es el trabajo sobre lo observado. Las mismas consecuencias tienen las reflexiones en voz en off de la *Carta n°7* (José Luis Guerin, 2010) sobre la pantalla en blanco de una plaza de Polonia, que Guerin graba con su equipo doméstico: el marco de la pantalla blanca es entonces el espacio de la sucesión de las formas, de su duración y mutabilidad a través de la precisión de la forma, de un orden secreto que es el de la propia vida que discurre, con perturbaciones de ritmo, escalas diversas y orquestaciones entre las figuras<sup>541</sup>.

<sup>540</sup> Algarín Navarro, Francisco, "Cézanne". En *Internacional Straub-Huillet*, [www.elumiere.net](http://www.elumiere.net), Véase [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_straub/textos/cezanne\\_esos\\_encuentros\\_conellos.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/cezanne_esos_encuentros_conellos.php)

<sup>541</sup> Véase *Secuencia 35* en el DVD-1 adjunto.



**Imagen 8.15:** *Carta n°7*

**Imagen 8.16:** *Carta n°7*

Para Guerin en este caso, como para Jean Marie-Straub y Danielle Huillet en *Chronikder Anna Magdalena Bach* (Jean Marie-Straub y Danielle Huillet, 1967) cuando filman las cartas y las partituras, la verdad está en la propia materialidad dada a ver.

La convivencia entre pintura y cine de *La dama de Corinto*— y en la pieza allí presentada *Dos cartas a Ana*— era guiada también por Guerin a un anudamiento en torno a la materialidad y la explicitud del soporte. Y lo hacía mostrando la mano, pero no solo la del pintor sino la del cineasta. Es cierto que Godard ha reflexionado en su autorretrato *JLG/ JLG. Autoportrait de décembre* (1995) sobre el cine como trabajo táctil, por ejemplo, cuando colocaba a una ciega como montadora. Guerin lo hace a través de la mano y su trazo sobre el blanco del lienzo, equiparado a la pantalla blanca cinematográfica, como anteriormente describí en los ejemplos que tomé de *Dos cartas a Ana* y *La dama de Corinto*. Dos imágenes pueden colocarse junto ésta. En la sala segunda de la exposición *La dama de Corinto*, encontrábamos la proyección de otra mano formando y borrando trazos sobre la arena. En una proyección cercana a ésta, las vías del tren eran vistas desde el interior de un vagón en movimiento, donde la mano sobre el cristal se movía como si el paisaje brotase, realmente, sobre sus manos. Mismo procedimiento de la mano sobre el paisaje aparece en *Guest* (José Luis Guerin, 2010), cuando el cineasta se encuentra en Jerusalén: la fabulación de las posibles localizaciones de la Biblia se realiza mediante una mano que apunta y señala el paisaje.



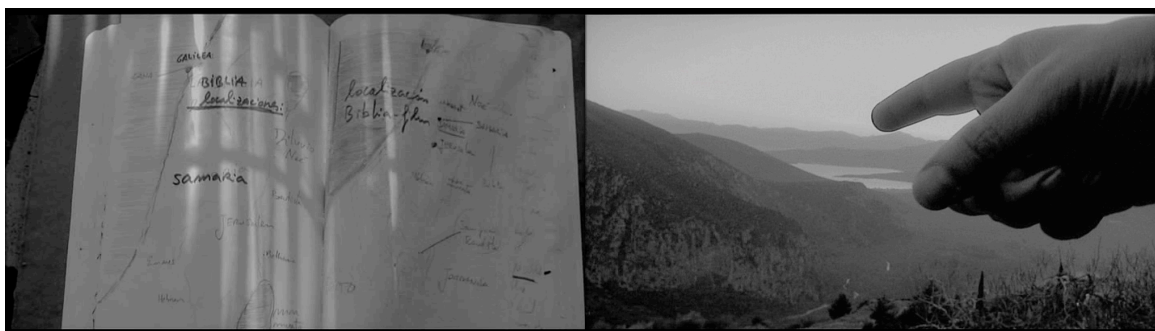


Imagen 8.17: Guest

Imagen 8.18: Guest

¿Cómo enfocar esa vuelta definitiva a evidenciar la mano y a la explicitación del soporte? El blanco como imagen ha sido tomado para expresar el origen de la creación -Mallarme-, la convulsión de lo visible -Pourbus en el relato *La obra maestra desconocida*-, la infinidad de las imágenes y la memoria -Guerin- y el posarse de las cosas antes de un desvanecimiento venido de un blanco que ya no es un asidero sino el cuerpo de una imagen sin centro, de un mirada que no se limita y que busca un infinito perdido o no alcanzado. ¿Será el infinito que vio Bergotte, es decir, el duelo de lo visible? Porque a partir de ese momento la palabra lienzo es proustiana. Bergotte, cercano a la muerte, realiza un viaje para observar el cuadro de Ver Meer, *La vista de Delft* (1660), tras leer la existencia de un detalle que él había ignorado: pequeño *lienzo de pared amarilla*<sup>542</sup>.

Por fin llegó al Ver Meer, que él recordaba más esplendoroso, más diferente de todo lo que conocía, pero en el que ahora, gracias al artículo del crítico, observó por primera vez los pequeños personales en azul, la arena rosa, y por último la preciosa materia del pequeño fragmento de pared amarilla (...) Se repetía: “Detalle de pared amarilla con marquesina, detalle de pared amarilla. (...) Sufrió otro golpe que le derribó, rodó del canapé al suelo, acudieron todos los visitantes y los guardianes. Estaba muerto.”<sup>543</sup>

Secuencia que describe una mirada que trasciende al hombre o que tal vez sea la mirada ya trascendida. Ese duelo de lo visible, la llegada de una

<sup>542</sup> Proust, Marcel, *La prisionera*, (1925), Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 205.

<sup>543</sup> Ibid., p. 206.

presencia desconocida, puede ser el mismo infinito que impresionó a los artistas que hicieron del blanco algo que escapaba de su propio soporte. Es el susurro por el que desapareció el apócrifo cineasta imaginado por Guérin en *Tren de sombras*, Fleury, cuando cogió una barca y se adentró en la blanca niebla<sup>544</sup>.

---

<sup>544</sup> Véase *Secuencia 36* en el DVD-1 adjunto.



# *Museo y tiempo*

*Porque no se trata de vencer, sino de salvarse, y de salvaguardar al mismo tiempo —esta vez en el interior de la imagen— la belleza de algunos gestos elementales que participan del amor de hacer imágenes.*

**Alain Bergala**<sup>545</sup>

---

<sup>545</sup> Bergala, Alain, *Nadie como Godard*, (1999), Barcelona, Paidós, 2003, p. 69.

La descripción conlleva en ocasiones afrontar incertidumbres que pueden verse acrecentadas por la naturaleza de las obras que se invocan. En ese sentido *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007) y *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007) presentan una peculiaridad descrita por Santos Zunzunegui en su texto *Genealogía de la Belleza* (2007).

Las dos últimas películas de José Luis Guerin, obligan a preguntarse por este tipo de problemas si queremos elucidar de forma adecuada las riquezas que contienen. A nadie se le escapa que estos dos ejercicios (tómese esta expresión en su sentido más positivo) en torno a la “nostalgia de la mujer luminosa, renacentista”, convocan una notable riqueza de elementos extra-cinematográficos. No sólo por la acumulación de referencias literarias (Dante, Petrarca, Goethe, Nerval, para citar las explícitas) sino por la manera en la que tecnologías con las que el cine se roza (la fotografía, el vídeo digital) acaban siendo convocadas a un insólito diálogo audiovisual con el cinematógrafo.<sup>546</sup>

*Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia* no guardan una relación que permita subordinar un enunciado filmico con respecto a otro –algo que supondría una estrategia esclarecedora en el camino emprendido hacia los orígenes y referencias más o menos remotos del film. Son múltiples las disonancias procedentes de las diferencias entre ambos films. El blanco y negro de un diario íntimo, la primera persona usada para la narración, la inmovilidad fotográfica: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* frente al color y al movimiento de *En la ciudad de Sylvia*. Tal sentido de la variación expone una mirada que no deja de transformarse en sucesivas expresiones en torno a la materia a reflexionar. Considero entonces acertada la decisión tomada por Santos Zunzunegui de intentar discernir esa mirada de un modo similar a como sucede en el terreno de la variación de otra expresión artística, en este caso la música.

---

<sup>546</sup> Zunzunegui, Santos, “Genealogía de la Belleza”. En *Cahiers du Cinéma España*, nº 7, diciembre, (2007), p. 74. Las películas referenciadas por Zunzunegui en su texto son *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia*. Como indica Zunzunegui resulta tentador tomar *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* como un borrador para *En la ciudad de Sylvia*, pero este movimiento ocultaría gran parte de las riqueza que la comparativa nos puede deparar.

Estamos en ese terreno en el que una misma obra se presenta bajo dos apariencias que la convierten en otra sin dejar de ser ella misma, como ocurre, por ejemplo, cuando una partitura escrita inicialmente para piano es orquestada y *transfigurada* (esta palabra no es impropia para hablar de estas películas) en una obra nueva.<sup>547</sup>

¿Cómo aparecen las luces del pasado –referentes a expresiones no cinematográficas- irradiando sobre la génesis de estas obras? Y más cuando estas obras nuevas hacen del explícito contacto con antiguos objetos artísticos no cinematográficos –particularmente la pintura en este caso- uno de los principales motivos de algunas de sus imágenes. Derivada de esta propuesta aparece otra pregunta más significativa, ¿en qué medida el cine es obligado por ello a reinventarse en su discurso para enfrentarse con expresiones limítrofes? Sobre todo en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, película realizada con fotografías –frames extraídos de la grabación de una cámara de vídeo- que guarda una importante relación con la pintura en dos de sus secuencias: aquellas en la que el narrador visita el Museo de Bellas Artes de Estrasburgo y el Museo del Prado de Madrid. La mirada de Guerin, mediante imágenes fijas, se posa sobre los cuadros de museo y sobre cómo los visitantes de las pinacotecas miran esos cuadros. Secuencia que encuentra un parangón en la última fotosecuencia de la exposición *Las mujeres que no conocemos* (José Luis Guerin, 2007), llamaba *Nosotros/Los Otros*. En ella Guerin retrataba a los visitantes de un museo mientras contemplaban los cuadros. Y lo hacía como un camarógrafo cuyo encuadre era variado al verse sometido al azar de los transeúntes. Al desmontar esa imagen en movimiento para remontarla después, Guerin conseguía retratar, mediante imágenes fijas, los cuerpos de un modo en el que las poses de los paseantes parecían participar del cuadro. Mirada cinematográfica que desmontaba el movimiento para obtener imágenes fijas

---

<sup>547</sup> Ibid., pp. 74-75. Señalar que Santos Zunzunegui ha establecido parangones entre músicos y cineastas en diversas ocasiones. Así Robert Bresson era comparado con el músico Anton Webern mientras que en Orson Welles era puesto bajo la luz de Igor Stravinsky.

mediante las cual aparece en detalle la relación entre la pintura y los visitantes de los museos. En esa relación entre cine, fotografía y pintura, *la foto se mezcla directamente con la pintura complaciéndose en pervertir sus posiciones respectivas*<sup>548</sup>, y el cine *experimenta el ascendiente moral y formal de la pintura, sin olvidar jamás de señalar, dando todos los rodeos posibles, la connivencia que lo liga a la fotografía*<sup>549</sup>.

Considero que de este modo queda ya anunciado un tema importante de este capítulo: la mirada cinematográfica con respecto a otras manifestaciones artísticas. Tema que ha generado siempre un intenso debate, tal y como desvela Eric Rohmer en su artículo *Ya no nos gusta el cine*, publicado en *Les temps modernes* en el año 1948. En ese texto, el director francés remitía a los intensos alegatos en defensa del cine mediante los cuales se intentó equiparar al cine con otras artes. Rohmer retomaba una frase de Denis Marion escrita en *Aspects du cinéma*, donde quedaba en evidencia, aparentemente, el ánimo de una generación que treinta años atrás deseaba confiar de un modo ardiente en el arte cinematográfico.

Ahora que la causa está ganada, sin negar la falsedad de las acusaciones formuladas, quisiera declarar su culpabilidad y justificar los estragos que el cine ejerce por su propia grandeza.<sup>550</sup>

Lo que se deduce de esta lectura es que Rohmer no parecía optimista con respecto al cine. Por ello, frente a la aceptación de un alegato de defensa del cine con respecto a otras artes defendido años antes, surgía la necesidad de un juicio posterior más severo, con el que sentir el *intenso placer de despojar al cine de todos los honores reales o imaginarios con los que nos había complacido engalanarle*<sup>551</sup>. Como si poco a poco Rohmer fuese preparando el

---

<sup>548</sup> Bellour, Raymond, *Entre imágenes...* op.cit., p. 81

<sup>549</sup> Ibid., p. 81.

<sup>550</sup> Rohmer, Eric, "Ya no nos gusta el cine", (1948). En *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 57.

<sup>551</sup> Ibid., p. 58.

terreno para un artículo doce años posterior, titulado *Fotogenia del deporte* (1960)<sup>552</sup>, en el que escribía sobre la retransmisión televisiva en directo de los Juegos Olímpicos de Roma en el cine Bosquet-Gaumont. En el encabezamiento Rohmer dejaba constancia de que lo programado en la sala parisina no era una película: *esto no es una película* nos dice. Es como si Rohmer ya hubiese tomado una decisión sobre la disyuntiva expuesta en el 1948.

Falta poco para que adoptemos como lema la ocurrencia de Roger Leenhardt al declarar que le gustaban las películas de las que es posible decir “Esto no es cine”.<sup>553</sup>

*Esto no es cine*. La atracción por las malas películas era el gesto definitivo mediante el cual se intentaba despojar al cine de todos esos honores con los que fue investido con respecto a las otras artes. Mientras tanto, las malas películas de las que se podía decir *esto no es cine* entregaban todavía a los espectadores la esperanza hacia una mitología popular que antaño ilusionaba con una posible reconciliación de los públicos. Poco quedaba ya de ese arte popular del cinematógrafo que estaba *muriendo a causa del interés excesivo que hemos puesto en él*<sup>554</sup>.

### ***El Museo Imaginario***

El deseo de anexión de las conquistas que otras artes exhibían como signo tangible de superioridad había guiado al cine. Tal anexión fue criticada por Rohmer como una pérdida de pureza por la que el cine había *perdido el derecho a transformar en su propio molde todo lo que ha tomado en préstamo de las otras artes*<sup>555</sup>. *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998) son una respuesta a esta paradoja del cine con respecto a su diálogo con las obras del

---

<sup>552</sup> Rohmer, Eric, “Fotogenia del deporte”, (1960). En *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 173-178. El texto original se encuentra en , *Cahiers du Cinéma*, nº112, octubre, (1960).

<sup>553</sup> Rohmer, Eric, “Ya no nos gusta el cine.. op.cit., p. 58.

<sup>554</sup> Ibid., p. 61.

<sup>555</sup> Ibid., p. 62



pasado de otras expresiones artísticas. El pensamiento godardiano alcanza un punto de eclosión en el último capítulo, 4b *Los signos entre nosotros* (1998). Sobre una de las pocas fotos conservadas de Maurice Blanchot, Godard cita:

El cine no temía pues, nada de los demás ni de sí mismo. No estaba al abrigo del tiempo. Era el refugio del tiempo.

Lo que Godard realiza es la sustitución, en una frase de Blanchot, de la palabra *obra* por la palabra *cine*<sup>556</sup>. Este mecanismo godardiano se torna sumamente enriquecedor realizando una contextualización del texto de Blanchot *El museo, el arte, y el tiempo*. Fue escrito en 1950 y se trata de una reivindicación de *El Museo Imaginario* (1947) de Malraux, que él mismo modificó en el año 1951, integrándolo como primera parte de un gran volumen sobre arte titulado *Las voces del silencio*.

A veces hay quien lamenta que los libros de la *Psicología del Arte* de Malraux no hayan recibido una ordenación más rigurosa: se los encuentra oscuros, no en su lenguaje, que es claro – y algo más que claro, brillante- sino en su desarrollo... Es cierto que las ideas que desarrolla tienen sus caprichos, son rápidas, repentinas, y después perduran sin fin; desaparecen y vuelven; como con frecuencia se afirman en fórmulas que les agradan, creen definirse en ellas, y esta realización les basta. Pero el movimiento que las abandona, las vuelve a llamar; la felicidad, la gloria de una nueva fórmula, las atrae fuera de ellas mismas.<sup>557</sup>

Las acertadas consideraciones de Blanchot sobre la obra de Malraux, que sirven para comprender las esencias de *Histoires du cinéma*, también encuentran cabida en el diálogo con la pintura del pasado que Guerin introduce en *En la ciudad de Sylvia*, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, y en algunos

---

<sup>556</sup> La obra no temía pues, nada de los demás obras ni de sí misma. No estaba al abrigo del tiempo, era la salvaguarda del tiempo. Blanchot, Maurice, “El museo, el arte y el tiempo... op.cit., p. 41.

<sup>557</sup> Ibid., p. 20.

paneles de las exposiciones *Las mujeres que no conocemos* y *La dama de Corinto* (2010).

Godard eligió para *Histoires du cinéma* el vídeo como modo de alumbramiento de la memoria del cine. Guerin ha utilizado los medios de reproducción para interrogar a la pintura. En el caso de *En la ciudad de Sylvia* a través de la imagen en movimiento y el celuloide. En secuencias de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, *Las mujeres que no conocemos* y *La dama de Corinto* proyectando fotografías y la pintura que ésta encuadra. Pero no cualquier tipo de fotografía sino, sobre todo, imágenes fijas cuyo origen son *frames* de una cámara de vídeo. Lo que en definitiva el cineasta realiza en estas obras es descomponer una imagen en movimiento para seleccionar imágenes fijas y realizar un nuevo montaje. La tarea de desmontaje posibilita un proceso de montaje posterior, donde el material es transfigurado y tomado como fotografías con las que crear relaciones nuevas que cambian la percepción sobre lo visionado. En esa congelación y despiece de los componentes de la imagen, el tiempo es detenido para ser remontando, a continuación, en un tiempo nuevo que también es el del cine pero en el que algo ha cambiado con respecto a la imagen en movimiento originaria.

Mirada cinematográfica transformada, sumida en el vídeo y la fotografía, transfigurada en esta nueva modulación donde todos estos medios convergen, fundando un tiempo limítrofe al que se prestan y que pertenece, a su vez, a todos ellos. Se trata de una especie de metamorfosis recíproca entre diversos medios. ¿Dónde enmarcar esa estética de la metamorfosis surgida del contacto entre expresiones distintas? ¿A qué obedece<sup>558</sup>? ¿Cuál es el alcance con respecto a la mirada cinematográfica de este juego por el cual, cuando la imagen se detiene sobre la pintura mirada por los visitantes de los museos y *comenzamos a*

---

<sup>558</sup> Como escribe Raymond Bellour en *Entre imágenes* refiriéndose al cine, vídeo, fotografía, ordenador y los museos afrontamos una *aceleración cada vez más viva de mezclas tan diversas, a tal punto que, al intentar nombrarlas, a veces nos faltan las palabras*. Bellour, Raymond, *Entre imágenes...* op.cit., p. 9.

*encontrar el momento para añadir algo a la imagen*<sup>559</sup>? Pero sobre todo, ¿cómo son referenciadas desde esta operación otras expresiones artísticas como la pintura, sobre todo en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y en las exposiciones *Las mujeres que no conocemos* y *La dama de Corinto*?

Malraux describió en *Las voces del silencio* una nueva categoría que denominó *Museo Imaginario* y desde la cual, pensaba, se explicaba una toma de conciencia del arte mismo y del destino de la historia. Según Malraux, al entrar en el *Museo Imaginario*, una obra nueva citaba, llamaba, transformaba a todas las demás, creándose una nueva relación, por la cual las obras del pasado eran ahora iluminadas ahora de un modo diferente. Lo que posibilitaba esa metamorfosis de las obras en el *Museo Imaginario* eran los medios de reproducción. En su libro Malraux nos presenta el *Museo Imaginario* de este modo.

Se ha abierto un museo imaginario que va a poner en evidencia la incompleta confrontación impuesta por los verdaderos museos: respondiendo al llamado de éstos, las artes plásticas han inventado su imprenta.<sup>560</sup>

Según Malraux la reproducción cambiaba el *diálogo de los Grandes Muertos que toda nueva obra maestra debía iniciar con la parte privilegiada del museo establecida en la memoria*<sup>561</sup>. La reproducción permitía una nueva selección, una nueva jerarquía, un nuevo orden, y sobre todo, una nueva historia de las proporciones. Porque por selección Malraux entiende también la ampliación, que permite descubrir un mundo de imágenes dentro de una sola imagen. Del uso de la luz, del encuadre seleccionado en la reproducción, y de la sucesión de las reproducciones de los muy diferentes objetos de diversos

---

<sup>559</sup> Ibid., p. 82.

<sup>560</sup> Malraux, André, "El Museo Imaginario". En *Las voces del silencio*, (1951), Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 14.

<sup>561</sup> Ibid., p. 16.

tiempos nacían, para Malraux, unas nuevas *artes ficticias*<sup>562</sup>. La sucesión de las obras, por deslizamientos ignorados e inimaginables hasta ese momento lograba engendrar *una vida continua de formas que surgen del pasado como apariciones*<sup>563</sup>. ¿No está apuntando el *Museo Imaginario* y su estética de la ficción al montaje? Posiblemente y es por ello que, en *Psicología del Arte*, Malraux presentaba al cine como heredero de las otras artes. ¿Cuál es la ficción que crea el *Museo Imaginario* y porqué el destino de las obras parece entregársele? El arte es la entrada a esa nueva ficción<sup>564</sup> sugiere Blanchot al referirse al cuadro separado de su mismo, fragmentado, traído a una ficción que le vuelve otro cuadro.

Con su exposición para la Bienal de Venecia de 2007, *Las mujeres que no conocemos*, Guerin entró de un modo explícito en esa historia de las proporciones, en la creación de las *artes ficticias* a través de los medios de reproducción. *Las mujeres que no conocemos* era una exposición fotosecuencial con múltiples resonancias con *Una fotos en la ciudad de Silvia* y *En la ciudad de Sylvia*. La última fotosecuencia de la exposición se llamaba *Nosotros/Los Otros*. Guerin retrataba a los visitantes de un museo mientras contemplaban los cuadros. Y lo hacía como un camarógrafo cuyo encuadre era variado al verse sometido de los transeúntes, dándose una estética que aceptaba *la introducción del azar como categoría en la producción de los acontecimientos*<sup>565</sup>. Al desmontar esa imagen para remontarla después, Guerin conseguía retratar, mediante imágenes fijas, los cuerpos de los paseantes de los museos de un modo en el que sus poses parecían participar del cuadro, introduciendo *en la raíz del*

---

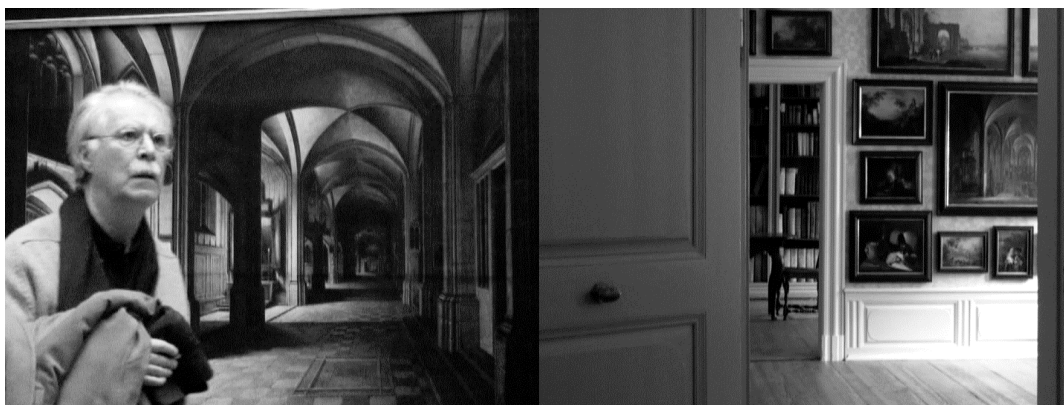
<sup>562</sup> *La reproducción ha creado artes ficticias (así el románico pone la realidad al servicio de la imaginación), falseando sistemáticamente la escala de los objetos, presentando improntas de sellos orientales y de monedas como relieves de columnas, amuletos como estatuas; lo inacabado de la ejecución debido a las pequeñas dimensiones, se convierte por la ampliación en un estilo amplio, de acento moderno.* Ibid., p. 22.

<sup>563</sup> Ibid., p. 22.

<sup>564</sup> *Gracias a la reproducción, los objetos artísticos pierden su escala, la miniatura se hace cuadro y el cuadro, separado de sí mismo, fragmentado, se vuelve otro cuadro. ¿Artes ficticias?, mas el arte, parece, es esta ficción.* Blanchot, Maurice, “El museo, el arte y el tiempo...” op.cit., p. 22.

<sup>565</sup> Foucault, Michel, *El orden del discurso*, (1970), Barcelona, Tusquets Editores, 2005, p. 58.

*pensamiento, el azar, el discontinuo y la materialidad*<sup>566</sup>. La metamorfosis aparecía entonces de una manera elocuente. Los paseantes parecían pasear por cuadros que devenían, en la nueva estética de las proporciones, en partes integrantes de la realidad. O la realidad se reformulaba como pintura o miniatura.



**Imagen 9.1:** *Las mujeres que no conocemos*

**Imagen 9.2:** *Las mujeres que no conocemos*<sup>567</sup>

Especialmente relevante era la serie de fotos en la que una mujer miraba de espaldas el cuadro *Interior con un piano y mujer de negro*, pintado por Vilhem Hammershoi en 1905 y *Las cuatro puertas* (Vilhem Hammershoi, 1914). La variación del encuadre provocaba que la figura de la mujer fuese tomada por Guerin a modo ilustrativo de su estética de la ficción: la mostraba como una figura más insertada en el cuadro, como una visitante en el museo que contempla un cuadro y como una figura que miraba por la ventana abierta que sería el cuadro.

---

<sup>566</sup> Ibid., p. 59.

<sup>567</sup> Debo matizar que, por su formato de exposición, ha sido difícil añadir más fotos de *Las mujeres que no conocemos*.



**Imagen 9.3:** *Las mujeres que no conocemos*

**Imagen 9.4:** *Las mujeres que no conocemos*

En su texto sobre el museo Blanchot expresa que la escritura de Malraux no es un simple diálogo con las obras de arte. Guerin tampoco comenta una imagen sino que la retoma con otra imagen en una experiencia continuadora de aquello que moviliza: el arte.

La de Malraux no está en la pasión que profesa al arte del que habla, ni siquiera en la admiración extraordinaria de la que le hace beneficiarse (...) sino en este mérito excepcional: que los pensamientos, aunque tienden, según sus propias exigencias, a un enfoque importante y general del arte, en su diálogo arriesgado con las obras, con las imágenes a las que acompañan, logran, sin perder, su valor explicativo, iluminarse con una luz que no es puramente intelectual, deslizarse hacia un no sé que más abierto que su sentido, realizar para ellos mismos- y para nosotros, que estamos destinados a comprenderlos- una experiencia que imita la del arte, antes que dar cuenta de ella.<sup>568</sup>

En *Las mujeres que no conocemos*, de la relación de la pintura con los medios de reproducción, aparecía una metamorfosis por la cual la propia pintura empezaba a comportarse, frente a las personas, de un modo cercano a las reflexiones de Roland Barthes sobre la fotografía en *La cámara lúcida* (1980). Guerin utilizaba el encuadre y las figuras de los paseantes hasta conseguir que la pintura de los grandes maestros interpelase como lo hacía la fotografía al propio Barthes: *Esto me mira*. En la penumbra de la exposición de Guerin, los ojos

<sup>568</sup> Blanchot, Maurice, "El museo, el arte y el tiempo... op.cit., pp. 20-21.

reencuadrados de Van Gogh en un autorretrato parecían mirarnos. *Punctum*<sup>569</sup> de la fotografía trasferido a la pintura, que *ya no estaría solo abierto a la pulsión aleatoria del que mira las imágenes, sino un punctum regulado, a pesar de la parte de azar que entra en su concepción*<sup>570</sup>.

Si volvemos a *En Construcción* (2001) descubrimos que se trata de una constante en Guerin. En esa película Guerin se detiene sobre unas pintadas en la pared del edificio que va a ser demolido. Y se fija especialmente en una pintada anónima de un ojo que parece mirarnos. Tras un corte se toma otro ojo pintado siendo demolido por la acción de una máquina excavadora. Como si ese gran *Museo Imaginario*, que en realidad es la consagración del decirse eterno del tiempo a partir de los objetos artísticos, fuese para Guerin algo también escondido, ignoto y disuelto dentro de la gran pátina de la ciudad.



**Imagen 9.5:** *En Construcción*



**Imagen 9.6:** *En Construcción*

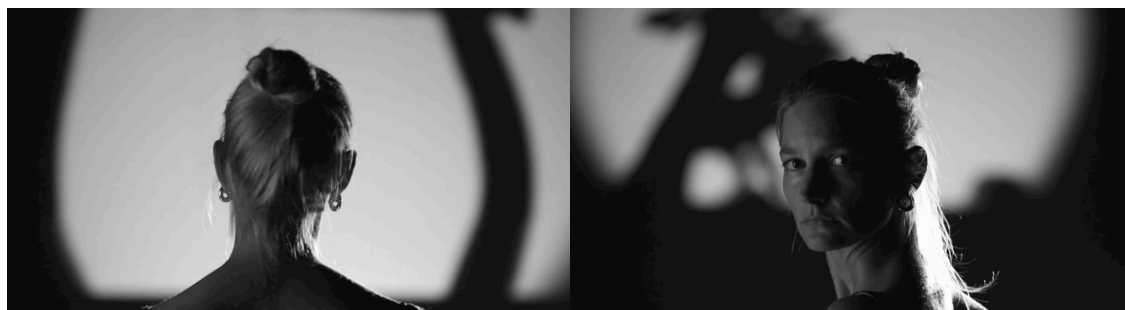
En la sala tercera de la exposición *La dama de Corinto* se reutilizaba material fotosecuencial del clip *Nosotros/Los Otros*. Al fondo de esa última sala, una secuencia enigmática: *la cabeza de una mujer rubia que contempla las sombras, se gira erguida sobre su cuello rotundo y nos mira fijamente*<sup>571</sup>.

<sup>569</sup> Las consideraciones sobre el *punctum* con respecto a la obra de José Luis Guerin han sido examinadas en el capítulo *La memoria que mira* de esta tesis doctoral.

<sup>570</sup> Bellour, Raymond, *Entre imágenes...* op.cit., p. 81

<sup>571</sup> Martínez de Aguilar, Ana, "Una nueva forma de narrar..." op.cit., p. 13. Se trata de un libro conmemorativo de la exposición homónima, realizado por José Luis Guerin con la asistencia de Ana Doldán. En el libro se adjuntan las *Dos cartas a Ana* de la exposición, junto con fotocomposiciones que trasladan, en la medida de lo

Momento en el que el espectador pasa a ser observado, siendo introducido en el encuadre de la visión de la mujer que le mira y que *abarca el espacio de la sala en cuyo fondo, como en una galería de cuadros, cuatro pantallas de luz muestran imágenes sucesivas de espectadores y paseantes delante de pinturas de distintas épocas*<sup>572</sup>.



**Imagen 9.7:** *La dama de Corinto*

**Imagen 9.8:** *La dama de Corinto*

¿Qué determinación tomar de la frase *Nosotros/Los Otros* cuando la mirada del pasado nos interpela? ¿Quiénes serán *Los Otros*? ¿Los rostros de esa pintura que ahora nos mira? ¿Los paseantes de ese *Museo Imaginario* que Guerin parece haber podido localizar? ¿Nosotros que observamos a ambos? El juego entre las miradas del arte y el espectador es puesto en relación con una nueva mirada que se relaciona con ambas y que a su vez es inquirida de manera duplicada. Creo conveniente situar este fragmento de la exposición *Las mujeres que no conocemos* junto con una secuencia de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* en la que el cineasta visita el Museo del Prado. La mirada toma referentes pictóricos y paseantes para detenerse especialmente en *Las Meninas* (1656) de Velázquez. Las conclusiones de un texto de Foucault sobre el juego de miradas desplegado en el cuadro de Velázquez pueden ser retomadas para explicar la propuesta de Guerin cuando inserta a los visitantes del museo en los cuadros que contemplan.

---

posible, los paneles y proyecciones de la exposición. Los textos introductorios pertenecen a Ana Martínez de Aguilar y a Francisco Calvo Serraller.

<sup>572</sup> Ibid., p. 13.



En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. No es sino un cara a cara, ojos que se sorprenden, miradas directas que, al cruzarse, se superponen. Y, sin embargo, esta sutil línea de visibilidad implica a su vez toda una compleja red de incertidumbres, de cambios y de esquivos. El pintor sólo dirige la mirada hacia nosotros en la medida en que nos encontramos en el lugar de su objeto. Nosotros, los espectadores, somos una añadidura. Acogidos bajo esta mirada, somos perseguidos por ella, reemplazados por aquello que siempre ha estado ahí delante de nosotros: el modelo mismo. Pero, a la inversa, la mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente, acepta tantos modelos cuantos espectadores surgen; en este lugar preciso, aunque indiferente, el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar. Ninguna mirada es estable o, mejor dicho, en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la tela, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito.<sup>573</sup>

Algo más se puede añadir a esa mirada de la pintura sobre el espectador del museo que Guérin retrata. Una pregunta que Malraux se planteaba con respecto al *Museo Imaginario* es que la obra de arte, presentada como una oportunidad precisa y controlable para comprender misterios y sugerir un mundo desconocido, deparaba conocer que no es sólo el espectador quien pregunta a la pintura, sino que la imagen también interroga. Malraux en *Las voces del silencio* anunciaba entonces un curioso destino de las imágenes: el hombre saca de su interior imágenes para negar la nada de la que procede y que desconoce, pero que nos atrae, nos conmociona, a pesar de que exprese un tiempo consagrado e ingrátido más allá del tiempo<sup>574</sup>. Blanchot escribe del mismo modo acerca de una contingencia temporal que ubico en esos paseantes en los que se encarna, a mi parecer, la doble distancia de las imágenes en el *Museo Imaginario*:

---

<sup>573</sup> Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas...* op.cit., p. 14.

<sup>574</sup> *Este largo diálogo de las metamorfosis y de las resurrecciones se une en una voz divina, ya que el hombre no se hace hombre más que en la persecución de su parte más alta; pero es hermoso que el animal que sabe que debe morir arranque a la ironía de las nebulosas el canto de las constelaciones, y que lo lance al azar de los siglos, a los cuales impondrá palabras desconocidas.* Malraux, André. "La moneda de lo absoluto..." op.cit., pp. 639-640.

La imagen, capaz de negar la nada, es también la mirada de la nada posada en nosotros. Una (la imagen) es ligera, y la otra (la nada) es inmensamente pesada. Una brilla, y la otra es el espesor difuso en que nada se muestra. (...) De ahí que la imagen parezca tan profunda y tan vacía, tan amenazadora, y tan atrayente, cada vez más rica del sentido que nosotros no le otorgamos y, también, pobre, nula y silenciosa, pues en ella se adelanta esa sombría impotencia privada de dueño.<sup>575</sup>

El *Museo Imaginario*, nos cuenta Maurice Blanchot, *está unido a lo eterno, es lo eterno presente que, a través de vicisitudes y por medio de las metamorfosis, mantiene o recrea sin cesar la forma en que se ha expresado un día “la cualidad del mundo a través de un hombre”*. *Museo Imaginario* que permite retornar, por tanto, a un gesto de un autor que quedó certificado en su obra. Gestos como los del cineasta Fleury mientras rodaba, que desapareció dejando tan solo unas filmaciones antiguas, tal y como se cuenta en *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997). Como describía en el capítulo de esta tesis doctoral *El ritmo, la ausencia, la presencia*, en *Tren de sombras* se intenta encontrar ese pasado espectral encontrado en las cintas de Fleury, en el espacio actual de la que fue su antigua casa, porque la huella del autor *está solo en la singularidad de su ausencia*<sup>576</sup>, como gesto que vuelve posible la expresión en la medida en que instala en ella un vacío central<sup>577</sup>.

En esa filmación del espacio en el presente del que fue el hogar de Fleury, se muestran unos primeros indicios de ese *Museo Imaginario* que alcanza, mediante la plenitud conferida por la metamorfosis del montaje en las secuencias de *Las mujeres que no conocemos*, *La dama de Corinto* y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* que he analizado, el *eterno presente*. La entrada de la casa de la familia Fleury filmada persigue algo similar a lo que busca la pintora Lily Briscoe en el libro *Al Faro* (1927) de Virginia Woolf, cuando diez años

---

<sup>575</sup> Blanchot, Maurice, “El museo, el arte y el tiempo... op.cit., p.43.

<sup>576</sup> Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, (2005), Barcelona, Anagrama, 2005, p. 82.

<sup>577</sup> Ibid., p. 85.

después vuelve a la casa de verano de los Ramsay y evoca el legado de la difunta Mrs Ramsay, a la que tiempo atrás pintó en un cuadro inacabado, que ahora se dispone a terminar: la gran revelación, que quizás no llega nunca, pero que se espera secretamente, bajo la forma de un milagro cotidiano de la luz, buscando la forma del eterno pasar y fluir más allá de todo tiempo.<sup>578</sup> En la filmación en color de *Tren de sombras*, la casa de Fleury guarda un aspecto pulcro, contrario al ruinoso aspecto de las cintas antiguas de Fleury, como si hubiese permanecido en el tiempo antiguo filmado por éste, y los años no la hubiesen degradado sino embalsamado. Una casa con aspecto de museo que anima la imaginación y los recuerdos para acercarnos al tiempo de las antiguas películas mientras, usando palabras de Blanchot, se consagra a sí misma en una especie de *eterno presente*.

### ***La percepción de una percepción.***

Explicaba Malraux que el *Museo Imaginario* creaba un nuevo contacto con las obras del pasado al separarlas de su función, para así pensar un arte cuyo fin no fuese más que la consagración de sí mismo y de su discurso sobre el tiempo. Porque los medios de reproducción, como la fotografía o el cine, sumergían a la obra artística en una intelectualización que separaba a la obra de su función original. Ojos, los de los medios de reproducción, que sobrevén, que ven la obra artística –la pintura en el caso de Guérin– más allá del ojo humano, y que también observan al espectador cuando mira una película que encuadra imágenes de obras artísticas pasadas, *en la medida de que allí se encuentra prorrogada incesantemente la visión superior que la cámara ha ejercido sobre*

---

<sup>578</sup> Nunca se había producido la gran revelación. La gran revelación quizá no llegaría nunca. En su lugar había pequeños milagros cotidianos, iluminaciones, cerillas que de repente iluminaban la oscuridad; y aquí había una. Esta, aquella y la de más allá; ella y Charles en la ola que rompía; Mrs. Ramsay uniéndolos; Mrs. Ramsay diciendo: "Vida, detente aquí"; Mrs. Ramsay convirtiendo el momento en algo permanente (al igual que en una esfera diferente Lily pretendía convertir otro momento también en algo permanente): esto participaba de la naturaleza de las revelaciones. En medio del caos había una forma; este eterno pasar y fluir (dirigió la mirada hacia las nubes que cruzaban el cielo, hacia las hojas que se movían al viento) quedaba fijo en alguna estabilidad. Vida, detente aquí, había dicho Mrs. Ramsay. "¡Mrs. Ramsay! ¡Mrs. Ramsay!", se repetía. Esta revelación se la debía a ella. Woolf, Virginia, *Al faro*, (1927), Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 189.

*la realidad, cuyos rasgos, materia, sensación, restituye*<sup>579</sup>. En el caso particular de Guérin, esta restitución en la mirada del espectador de una pintura examinada al detalle mediante imágenes fijas que componen un montaje secuencial – es el caso de *Las mujeres que no conocemos* y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* – expone un ojo fijo pero de facetas diversas, como un múltiplo de ojos, porque frente al ojo humano que *sólo tiene un poder de separación estrechamente limitado en el espacio y en el tiempo*<sup>580</sup>, aparece *otro continuo más complejo, espacio-temporal, también imaginario*<sup>581</sup>. Ese ojo fijo pero de múltiples facetas expone una condición que el cine impone cuando mira la pintura: ser mirada sobre una mirada, porque *la percepción que nos ofrecen las imágenes es la percepción de una percepción. Con otras palabras, en el cinematógrafo (en la fotografía) no se ven tanto cosas, objetos, personas, lugares como una percepción, una mirada*<sup>582</sup>. Un cineasta como Jean Epstein escribió de un modo profuso acerca de la mirada del cinematógrafo y de cómo éste realiza la percepción de una percepción en la que la realidad no es preexistente, sino que se construye *según las reglas del espacio-tiempo, todas ellas más preestablecidas, matemáticas y mecánicas. La realidad, la única realidad que se conoce, no existe, pero se va realizando, se hace, o mejor dicho, hay que hacerla*<sup>583</sup>.

Es esa percepción de una percepción que nace con los medios de reproducción lo que posibilita una nueva mirada sobre el arte hasta entonces nunca sospechada que encuentra su obra maestra en el *Museo Imaginario*. Malraux entiendo que el máximo exponente de tales medios de reproducciones era el cinematógrafo, porque sentía la fotografía como algo paralizado cuando

---

<sup>579</sup> Bellour, Raymond, *El cuerpo del cine*, (2009), Cantabria, Shangrila Textos Aparte, 2013, p. 107.

<sup>580</sup> Epstein, Jean, “L’intelligenza di una macchina”, (1946). En *L’essenza del cinema*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002, p. 83.

<sup>581</sup> Ibid., p. 83.

<sup>582</sup> Zunzunegui, Santos, “Genealogía de la Belleza”... op.cit., p. 76.

<sup>583</sup> *Y por tanto, no es que el hombre o su máquina descubran una realidad que sería preexistente, sino que la construyen según las reglas del espacio-tiempo, todas ellas más preestablecidas, matemáticas y mecánicas. La realidad, la única realidad que se conoce, no existe, pero se va realizando, se hace, o mejor dicho, hay que hacerla.* Epstein, Jean, “L’intelligenza di una macchina...” op.cit., p. 128.

trataba de expresar la ficción de ese espacio heterotópico que era el *Museo Imaginario*<sup>584</sup>. En contraposición a ésta, el cine permitía esa ficción, no por fotografiar el movimiento sino porque manifestaba *la independencia de la cámara en relación con la escena representada. El problema no estaba en el movimiento de un personaje en el interior de una imagen, sino en la sucesión de planos. No se resolvió técnicamente, por una transformación del aparato, sino artísticamente, por la invención del montaje*<sup>585</sup>. El nacimiento gracias al montaje de una nueva ficción sobre los objetos artísticos, cuyos detalles y comparaciones posibles nunca habían sido vistos de semejante modo, aparecía justamente, según Malraux, poco después de que Manet emprendiese la desaparición de la ficción en la pintura. Para Malraux los cuadros de Manet no pertenecían a *una estética que exigiese la pintura de objetos imaginarios que, vueltos reales fuesen bellos*<sup>586</sup>, sino que mostraban una mirada, como señala Maurice Blanchot, que se constituía por la ausencia del mundo real en la representación: el artista pasaba a ignorar el ajuar de las apariencias para reconocerse, solamente, en la vida de una pintura que expresa su valor en tanto que pintura. Con Manet la pintura llegaba a *su autoconciencia (conciencia, sobre todo, negativa: la pintura ya no imita, ya no imagina, ya no transfigura, no sirve ya a valores que le son ajenos, ya no es nada más –he aquí su lado positivo- que pintura, es su propio valor, el cual, es cierto, no es aún fácil de comprender)*<sup>587</sup>. La pintura despojada de la búsqueda de la ficción dejaba de perseguir una transfiguración por parte de materia pictórica, que sumergiese al espectador en una narración de la historia o que sirviese de morada para la representación de los dioses. Manet entendió y

---

<sup>584</sup> *Para representar la vida, la fotografía, que había pasado en treinta años de una inmovilidad bizantina a un barroco frenético, no había hecho más que encontrar los problemas de la representación, uno tras otro. Se detenía donde ésta se había detenido. Y quedaba tanto más paralizada cuanto que no disponía de la ficción; aunque fijase el salto de una bailarina no podía hacer entrar a los cruzados en Jerusalén.* Malraux, André. “El Museo Imaginario... op.cit., p.120.

<sup>585</sup> Ibid., pp. 120-121.

<sup>586</sup> Ibid., p. 70.

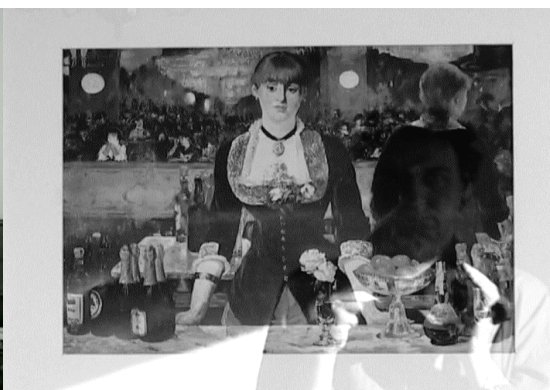
<sup>587</sup> Blanchot, Maurice, “El museo, el arte y el tiempo... op.cit., p. 25. Considero claves las últimas palabras de Blanchot, porque si bien es cierto que el arte desde Manet parece negarse a ser reflejo del mundo, el proyecto de Malraux apunta también a una tentación que es salvar a ese mundo en ese instante eterno y fuera del mundo que es el arte.

representó esa agonía de la ficción en un pintura que comenzaba, desde ese momento, a metamorfosearse hacia un fin que le fuese propio. Sus manchas de color no eran luz y sombras sobre objetos sino pictorialización del mundo, es decir una metamorfosis del mundo en cuadros<sup>588</sup>.

De un modo análogo, mediante las *artes ficticias* aparecidas con los medios de reproducción, Guerin ha expresado la metamorfosis de la pintura al cine, en un movimiento por el cual el cinematógrafo se convierte en el refugio y cronista de las diferentes imágenes llegadas hasta nosotros, no teniendo otra *especificidad que la de acoger imágenes que ya no están hechas para él*<sup>589</sup>. A ello remite el modo en cómo es retratado, mediante imágenes fijas, el cuadro de Manet *La barra de Folie-Bergère* (1882) en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. En primer término, Guerin registra una reproducción del cuadro en una habitación de hotel. En una de las fotografías aparece, como vemos abajo a la derecha, el propio Guerin convertido en reflejo de *La barra de Folie-Bergère*.



**Imagen 9.9:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*



**Imagen 9.10:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*

<sup>588</sup> *El peinador rosa de Olimpia, el balcón frambuesa del pequeño Bar, el género azul del Desayuno doble la hierba, son evidentemente manchas de color, cuya materia es una materia pictórica, no representada. El cuadro, cuyo fondo era un agujero, se convierte en una superficie. (...) Lo que Manet emprende en ciertas telas es la pictorialización del mundo.* Malraux, André. "El Museo Imaginario..." op.cit., pp. 114-115.

<sup>589</sup> Daney, Serge, *La rampe...* op.cit., p. 92.

También se encuadra, con diferentes imágenes fijas, el cuadro original expuesto en el museo<sup>590</sup>. En esa fotosecuencia, una mano va señalando un detalle de la pintura de Manet: el espejo detrás de la camarera de la barra, que refleja a un misterioso caballero con sombrero. La mano que señala ese espacio de la pintura aparece de manera fotosecuencial, pero desenfocada, como si tuviese un efecto borroso que describiese su movimiento<sup>591</sup>. Imagen movida, movimiento inscrito en aquello que se mira fijamente, que designa al ojo haciendo cuerpo con su paisaje, *el ojo del espíritu moldeado en su materia*<sup>592</sup>, en una profunda ambigüedad entre lo móvil y lo inmóvil, ya que esboza, sobre esta imagen fija, una duración, un tiempo visible, un movimiento que se impresiona. Movimiento borroso de la mano que pertenece a una fotografía que intenta durar, a un cine que se desglosa en sus partes inherentes –frames en este caso-, y que intenta tocar la pintura, tomar conciencia de que la pintura, tal y como nos ha advertido Pascal Bonitzer en *Desencuadres* (1985), se mueve, en una libertad compositiva propiamente suya, más de lo que pensábamos. Una mano como pulsión de un cuerpo que se inscribe en un tiempo que se hace visible. Mano mediadora de la mirada cinematográfica, que entrecruza, ante la pintura, lo visible como algo táctil, mientras experimenta el ascendiente moral y formal de la pintura, señalando la connivencia que lo liga a la fotografía. Porque como Merleau-Ponty ha escrito, *en el gesto de la mano que se levanta hacia un objeto, se encierra una referencia hacia el objeto, no como objeto representado, sino como esta cosa muy determinada hacia la que nos proyectamos (...) la consciencia es el ser-de- la- cosa por el intermediario del cuerpo. Un movimiento se aprende cuando el cuerpo lo ha comprendido, es decir, cuando lo ha incorporado a su “mundo”, y mover el cuerpo es apuntar a través del mismo*

---

<sup>590</sup> En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* se registra el cuadro *La barra de Folie-Bergère* cuando estuvo exhibido en el Museo del Prado de Madrid con motivo de la exposición *Manet en prado*, celebrada del 14 de octubre de 2003 al 11 de enero de 2004.

<sup>591</sup> Véase *Secuencia 37* en el DVD-1 adjunto.

<sup>592</sup> Bellour, Raymond, *Entre imágenes...* op.cit., p. 88.

*hacia las cosas, es dejarle que responda a la solicitud que estas ejercen en él*<sup>593</sup>.

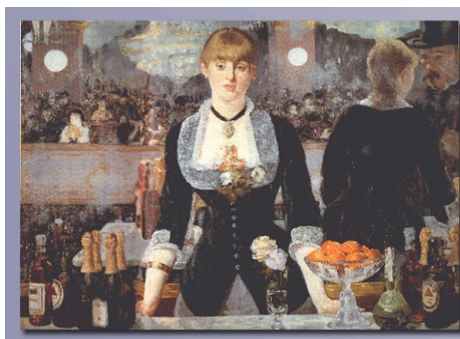


**Imagen 9.11:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*

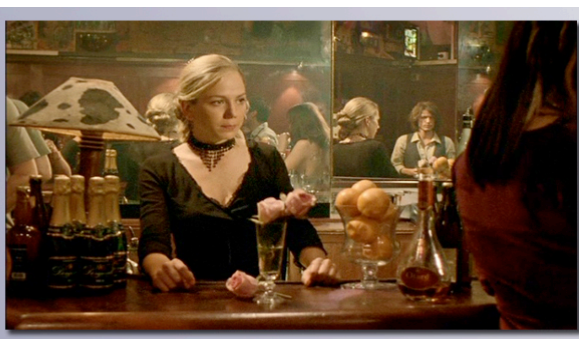


**Imagen 9.12:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*

*En la ciudad de Sylvia* también desarrollaba una secuencia que contenía una referencia implícita a *La barra de Folie-Bergère* de Manet. En la secuencia en la que el protagonista de la película, al que he llamado soñador en este estudio, pasaba la noche en el bar *Les aviateurs* de la ciudad de Estrasburgo, tras el fracasado encuentro con Sylvia, se procedía a una reconstrucción de la pintura. Manet, expresión para Malraux de la pérdida de la ficción en la pintura, era convertido de nuevo en una ficción.



**Imagen 9.13:** *La barra de Folie-Bergère*



**Imagen 9.14:** *En la ciudad de Sylvia*

<sup>593</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, (1945), Barcelona, Península, 1975, pp. 155-156.



Un primer plano de esta secuencia retrata al protagonista hablando con la camarera del bar. Y lo hace encuadrando un espejo en el que aparece su rostro mientras señala algo a la camarera, que aparece de espaldas. Corte a un espejo en el que aparecen chicas bailando. Corte a la camarera, que posa como si fuese una reconstrucción del cuadro *La barra de Folie-Bergère*. La toma se alarga hasta que el plano alcanza el paralelismo absoluto con la pintura: ella se coloca una rosa en el vestido y el soñador aparece como un reflejo en un espejo en la parte derecha del encuadre.<sup>594</sup> El cine, ficcionaliza a la pintura de Manet, y convierte al personaje protagonista de *En la ciudad se Sylvia* en ese misterioso caballero del Folie-Bergère de Manet, al que Francisco Jarauta ha definido como *la imagen transfigurada de un sujeto suspendido ante un vacío inesperado*<sup>595</sup>. Porque el protagonista de la película, tras el encuentro en un tranvía con la mujer en la que creyó identificar y amar a Sylvia, comparece aquí como imagen de un espejo que se *genera cada vez según la presencia de quien la mira*<sup>596</sup>, que dice al soñador como sujeto que *no existe por sí mismo sino en otra cosa*<sup>597</sup>: Sylvia. Nos recuerda Agamben, pertinentemente, que *el espejo es el lugar en el que descubrimos que tenemos una imagen y, a la vez, que esta puede ser separada de nosotros*<sup>598</sup>, como si nuestra imagen no nos perteneciese. Imagen del soñador frente al espejo que lo describe en la toma de conciencia de la búsqueda imposible, de una parte escindida con respecto a sí mismo y conferida a una figura pasada que no puede hallar en la ciudad: Sylvia convertida en un fantasma. Es esa la advertencia del espejo, tal y como Lacan nos ha contado: *espacio sin espacio donde el sujeto experimenta y aprehende una falta posible, que más allá puede existir algo que es una falta*<sup>599</sup>. Soñador

---

<sup>594</sup> Véase *Secuencia 38* en el DVD-1 adjunto.

<sup>595</sup> Jarauta, Francisco, "Presentación", (2003). En *Manet de Georges Bataille*, IVAM / Colegio oficial De Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, Valencia / Murcia, 2003, p. 20.

<sup>596</sup> Agamben, Giorgio, *Profanaciones...* op.cit., p. 70.

<sup>597</sup> Ibid., p. 70.

<sup>598</sup> Ibid., p. 72.

<sup>599</sup> Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 8. La transferencia*, (1960-1961), Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 179.

capturado, que observa y se escinde de su imagen, *cautivo, retenido, en algo que él mismo, como objeto, no consigue apagar, -a saber, una nostalgia, relacionada con la propia falta del objeto de amor*<sup>600</sup>.

### ***Cine metafórico***

En la ficción cinematográfica de Guerin aparece, por lo tanto, la reformulación de imágenes artísticas previas, que bajo la mirada de los medios de reproducción devienen en unas *artes ficticias*. En ese tránsito y metamorfosis, la pintura del pasado queda invocada y transformada en una imagen cinematográfica, que señala el ascendiente formal que la pintura representa para el cine.

Es aquí donde creo oportuno ubicar la propuesta de José Luis Guerin en torno a la figura de otro cineasta. Porque el contacto con las obras del pasado y la poética de la metamorfosis aparecen en la obra de Guerin ligados a la forma, es decir, que su contenido aparece en su propio modo de exponer. Son necesarias aclaraciones que procuren dilucidar en qué estética se inscriben las pinturas aparecidas en las fotosecuencias del clip *Nosotros/Los otros* – perteneciente a la exposición *Las mujeres que no conocemos*- y en las imágenes fijas de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* cuando se retrata a los paseantes de los museos encuadrados como *gestos reveladores* dentro de la pintura que contemplan. En estos trabajos aparece un universo insólito, una visión detallada de las pinturas posibilitada por un trabajo de desmontaje de la imagen en movimiento hacia la imagen fija.

La principal figura que puede permitir acercarse a esta tendencia la encuentro en Godard, cineasta que ha considerado al cine como el arte que puede mostrar el poema plástico de la humanidad, *porque está constituido por la materia misma de la Historia (...) el cine es una imagen del siglo, cualquiera que sea esa imagen, en mayor medida que lo pueda ser una novela; él es la*

---

<sup>600</sup> Ibid., p. 179.

*metáfora del siglo. Con respecto a la Historia, cualquier beso del cine, o cualquier disparo del cine es más metafórico que la literatura. Su materia es metafórica en sí misma. Su realidad es ya metafórica*<sup>601</sup>. Con su obra *Histoire(s) du cinéma*, el director suizo creó un particular discurso de múltiples referencias culturales procedentes de diversas disciplinas, bajo el paradigma de que el cine puede unir aspectos que en principio no parecían predispuestos a serlo. Cine que une en su museo particular –derivado de su propio modo de exponer– los tiempos y las miradas diferentes de los objetos artísticos o referencias invocadas. Y considero relevante que Godard elija la palabra *metáfora* para definir cómo el cine puede convertirse en cronista de las distintas imágenes llegadas a nosotros. Porque una *metáfora*, que se ha explicado comúnmente como *alusión con lo conocido a lo desconocido*<sup>602</sup>, se establece, en verdad, como un juego de extrañamiento de los términos que emplea para expresarse. ¿Qué es entonces la *metáfora* si ya no puede ser entendida como algo visible que se refiere a un invisible, o como transferencia de un ser sensible a un ser inteligible? *Metáfora* desmontada, acosada en su acepción corriente, ya que generalmente ha sido entendida como una transferencia de lo conocido hacia algo desconocido<sup>603</sup>, mediadora que nos llevaba de un predicado familiar y conocido hacia un sujeto desconocido, que tratábamos de comprender y de apropiarnos. Porque, como expone Jacques Derrida en su texto *La retirada de la metáfora* (1978), que confiemos en que algo conocido intente enlazarnos con un sentido hasta ese momento ininteligible no hace que entendamos esa parte

---

<sup>601</sup> Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Yousef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours, Farrago, (2000), p. 67.

<sup>602</sup> *Freud no maneja metáforas si manejar metáforas es hacer alusión con lo conocido a lo desconocido. Mediante la insistencia de su inversión metafórica, vuelve enigmático, por el contrario, aquello que se cree conocer bajo el nombre de escritura. Se produce aquí, quizás, un movimiento desconocido para la filosofía clásica, en alguna parte entre lo implícito y lo explícito.* Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, (1967), Barcelona, Anthropos, 1989, p. 273.

<sup>603</sup> *(Sobre la expresión El pensamiento trabaja en [la construcción de] la casa del ser).*

*Este sentido corriente y cursivo -que entiendo también en el sentido de la dirección- trasladaría un predicado familiar (y aquí nada es más familiar, familiarizado, conocido, doméstico y económico, suele creerse, que la casa) hacia un sujeto menos familiar, más alejado, unheimlich, que se trataría de apropiárselo mejor, de conocerlo, de comprenderlo.* Derrida, Jacques, “La retirada de la metáfora”, (1978). En *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 62.

desconocida, sino que dudemos en aquello que creíamos conocer. Quizás el trazo de la *metáfora*, escribe Derrida, pase por explicar cómo establece relaciones de vecindad entre aquello que invocamos, entre aquello que creemos conocer y aquello que anhelamos saber y expresar. Explicar la *metáfora* es explicar su trazo y la vecindad que procura, relacionando dos partes en una proximidad que los parte y que, paradójicamente las dos comparten: metáfora como rasgo común diferencial que atrae recíprocamente esencias separadas aún sellando su diferencia irreductible. Por ello una metáfora se dice en retirada, pues no es nada por sí misma, no precede a los dos términos a los que hace venir a su propiedad, pues no es nada sin ellos. En este sentido una metáfora no es una instancia autónoma, originaria, *ella misma propia en relación a los dos que el trazo encenta y une*<sup>604</sup>.

Exponía en anteriores epígrafes de este capítulo las relaciones de vecindad entre la pintura y el cine en la obra de Guérin, sobre todo cuando tiende a refugiar su mirada sobre pinturas del pasado explicitando la connivencia del cine con la fotografía, aparecida con una rotundidad cegadora mediante el desmontaje: cine que se detiene, se congela, para reflejar los intercambios entre dos modos de representación en imágenes de los que es heredero, creando una transfiguración donde esas expresiones *se cortan en el infinito, se recortan, se hacen una entalladura y se señalan de alguna manera la una en el cuerpo de la otra, la una en el lugar de la otra*<sup>605</sup>. Mirada del cine que se comporta como una *metáfora*, por cómo aparece también para discernir entre las diversas miradas — las de la pintura; las de los paseantes retratados mediante imágenes fijas mientras miran los cuadros—, situándose como un punto infinito que las une; incisión donde las imágenes pictóricas y la evidencia fotográfica del cine se ven abocadas, sin herirse, hacia una encentadura de vecindad, de esencia que las avecina.

---

<sup>604</sup> Ibid., p. 69.

<sup>605</sup> Ibid., p. 68.

El movimiento de desmontaje de las imágenes en movimiento hacia la imagen fija es, en sí mismo, un montaje, que asigna un espacio a la pintura y a la fotografía donde ambas quedan consignadas. Señala Derrida al trazo de la *metáfora* como apropiación, acontecimiento de apropiación. Y sin duda el cine se apropia, en este caso, de la pintura y la fotografía, pero diciendo a su vez que no precede a ambos órdenes, *a los que hace venir a su propiedad, pues no es nada sin ellos. En este sentido no es una instancia autónoma, originaria, ella misma propia en relación a los dos que el trazo encanta y une*<sup>606</sup>. Cine como separación pero también como apertura, que señala las diferencias entre las diversas expresiones que lo precedieron, mostrando a su vez, una huella común, un reborde del que ahora es ujier.

Pero para poder describir esta relación el cine de Guerin debe precisar la *posibilidad de hacer visible lo invisible*<sup>607</sup> que Vertov exigía al cine-ojo. ¿No es ese el mismo propósito de Godard, quien ha creado una práctica en la que *lo que cuenta es el 'intersticio' entre imágenes*<sup>608</sup>, haciendo visible lo que existe entre dos percepciones *lo indiscernible, es decir, la frontera*<sup>609</sup>? En ese sentido *el cine es lo que está entre las cosas, no las cosas*<sup>610</sup>. Cine, en el caso de Guerin, que se mueve en medio de la pintura y la fotografía, buscando un *intersticio* que cristaliza en las imágenes fijas de *Las mujeres que no conocemos* y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* que he venido invocando. El cine queda, en estas obras, establecido entre la mirada de la pintura y la de los paseantes que miran los cuadros. Porque no se trata sólo de hacer percibir sus respectivas figuraciones sino de tangibilizar un espacio virtual que únicamente comparece con el desmontaje que examina la pintura al detalle. En ese espacio virtual se ponen en cercanía a las distintas miradas y sus tiempos —la de la pintura pasada y la

---

<sup>606</sup> Ibid., p. 69.

<sup>607</sup> Vertov, Dziga, “Nacimiento del cine-ojo” (1924). En *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1974, p. 54.

<sup>608</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo...* op.cit., pp. 239-240.

<sup>609</sup> Ibid., p. 241.

<sup>610</sup> Godard, Jean-Luc, *Introducción a una verdadera historia del cine*, (1980), Madrid, Alphaville, 1980, p. 153.

perteneciente a las personas retratadas-, y una mimetización entre la pintura y la fotografía.



**Imagen 9.15:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*



**Imagen 9.16:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*

Denomino *intersticio* al propio tiempo del cine que aparece, de un modo muy particular, entre las imágenes fijas que retoman una pintura en diversas escalas y fragmentos. Cine como refugio de otras artes con las que crea un particular diálogo, creándose una mirada temporal que repara en deslizamientos ignorados, retoma miradas y contactos entre la pintura y los paseantes del museo que no serían visibles sin el despiece del montaje hacia la imagen fija. El desmontaje y el montaje posterior introduce tales contactos en su propio museo, en el que la pintura del pasado, visionada al detalle, alza los ojos y pictorializa a los transeúntes mientras queda inscrito en las *artes ficticias* del cinematógrafo. Y no sólo se trata de la relación y el tiempo entre las imágenes fijas que desmontan, en algunos casos, un cuadro -particularizando un universo desconocido que retrata los pormenores de la pintura- sino también de la relación entre las diversas miradas y tiempos que Guerin encuadra dentro de las imágenes fijas. Porque unido al montaje entre las imágenes fijas aparece el montaje de las miradas superpuestas, resultado de esos cuerpos que observan los cuadros y que reducen a *intervalos* la visión de la pintura que entonces miraron y que ahora nosotros observamos entrecortada por la presencia de los visitantes del museo.



**Imagen 9.17:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*

**Imagen 9.18:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*

Sobre esos cuerpos, en los que se mezcla con la pintura y la fotografía, algo sucede: se trata de una *mimetización* entre los diferentes modos de crear imágenes. El cine, definible como un sistema que reproduce el movimiento en función de un momento cualquiera –el fotograma o frame inherente que compone la imagen en movimiento -interrumpe su paso y privilegia, mediante el desmontaje, ciertos instantes que ya no son totalmente un instante cualquiera<sup>611</sup>.

La instantánea obtenida del desmontaje alcanza una transcendencia, se convierte en una forma de *gesto revelador* del retratado y *el instante captado, cualquiera sea, resulta así afectado de una extrema singularidad -tal vez habría que decir una transcendencia- debida a la detención del movimiento, la interrupción del tiempo*<sup>612</sup>. Detenciones en la imagen que, en verdad, no la detienen, ya que componen un movimiento distinto y de otra velocidad, que atenta contra el desfile de imágenes sin poder sustraerse a él. Por ello estos desplazamientos e intercambios entre la pintura y la imagen fija, cuando el

<sup>611</sup> Estos instantes privilegiados no son para nada poses o posturas, generales o trascendentes (comparables a los que caracterizaban, por ejemplo, el galope del caballo en las formas antiguas); son, como los instantes equidistantes de Marey y de Muybridge, puntos inmanentes al movimiento; pueden ser solo extraordinarios o singulares (por oposición a ordinarios o regulares), sin por ello dejar de ser cualquier instante. El congelado de imagen (o el congelado en la imagen), con la ambigüedad particular que le hace interrumpir el movimiento aparente sin por ello romper el movimiento fundado en el desfile automático de imágenes; el congelado de imagen, ¿no es pues solo un instante privilegiado entre otros, es decir, un instante cualquiera? ¿O podría ser un instante privilegiado que ya no sería totalmente un instante cualquiera?. Bellour, Raymond, *Entre imágenes...* op.cit., p. 113.

<sup>612</sup> Ibid., p. 117.

movimiento se detiene esconden a su vez una transfiguración: un instante cualquiera se hace significativo, representa un punto medio del movimiento y a su vez el apogeo de una acción. Se produce el paso del *instante indistinto* al *instante pregnante*<sup>613</sup>, la pictorialización de una imagen fija que compensa las imágenes anteriores y posteriores perdidas en el desmontaje, porque el *instante pregnante* lo representa mejor que los demás.

### ***En reinvención***

El cine, con frecuencia, se desdice, camina hacia la huida en dirección opuesta a su ya anunciada muerte, resistiéndose, invitando a captarlo *por sí mismo, aunque sea dentro de una historia más amplia y menos aislada, marcada por una confusión cada vez más viva*<sup>614</sup>. Cine, en el caso de Guerin, que vuelve a encontrar una verdadera esencia, observando la pintura en imágenes fijas y, por consiguiente, mirando a su propio principio, a *ese secreto olvidado, invisible y dado por supuesto: que, de hecho, no hay imágenes reales en movimiento, sino sólo fotos, una sucesión de fotografías cuya sucesión crea la sensación de movimiento. Entre cada una de ellas siempre hay al menos una pequeña elipsis diminuta, casi imperceptible, la parte negra de la película no impresionada que hay entre fotograma*<sup>615</sup>. Cuando la imagen se detiene el cine expone, de algún modo, el paradigma mismo del pensamiento que lo forma y el conocimiento que de ello resulta.

En los ejemplos de Guerin que he venido analizando, la connivencia del cine con la pintura y la fotografía aparece por hacer visibles los *intervalos* que existen entre las imágenes fijas que componen la imagen en movimiento.

---

<sup>613</sup> En sus composiciones, que implican coexistencia de elementos, la pintura solamente puede utilizar un único momento de la acción, de ahí que tenga que elegir el más pregnante de todos, aquel que permite hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue. Lessing, Gotthold, *Laocoonte*, (1766), Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 166.

<sup>614</sup> Bellour, Raymond, *El cuerpo del cine...* op.cit., p. 65.

<sup>615</sup> Marías, Miguel, “Algo realmente nuevo: empezando desde el principio”, (2005) . En *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas*, (coordinadores Carlos Losilla / Jaime Pena), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, (2007), p.62.



Guerin, como disponía Vertov, hace que sean los *intervalos* concebidos como pasos de un movimiento y no los movimientos mismos lo que constituyan el material del arte en movimiento<sup>616</sup>. Sólo explicitando los *intervalos*, volviendo a la imagen fija, se puede alumbrar las relaciones entre el pasado de la pintura y el presente de los paseantes del museo. El azar de los paseantes es desmontado en imágenes fijas para examinar el inexplorable y valioso mundo de los *detalles* en las pinturas que su presencia inmortaliza y encuadra sin querer. Cada *detalle* de esos encuadres debe *ser analizado en función de la red de “intervalos” que su encuadre ha producido*<sup>617</sup>. La experiencia de un historiador como Aby Warburg puede ser valiosa si queremos definir esa relación entre *detalle* e *intervalo*. Señala Didi-Huberman que para Aby Warburg *el detalle no vale más que como singularidad, es decir, como bisagra, pivote —es decir, el intervalo que permite efectuar un paso- entre órdenes de realidad heterogéneos que se trata, no obstante, de montar juntos*<sup>618</sup>. Los *intervalos* analizan singularidades, razón por la cual, cuando Warburg inventariaba *intervalos*, *anticipaba una idea capital de Walter Benjamin según la cual “es precisamente en los detalles íntimos de lo intermedio donde se manifiesta lo eternamente idéntico” de las cosas susceptibles de supervivencia*<sup>619</sup>. Lo que movilizan los *intervalos* sobre las imágenes pictóricas que componen estos montajes de *Las mujeres que no conocemos* y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* son, por tanto, sentidos y detalles arrancados, mediante el desmontaje, al fluir del presente, pero también un ritmo que acompasa dos tiempos distintos: el pasado de la pintura frente al presente del museo; la pintura frente a los medios de reproducción. Solo deteniendo lo transitorio se puede alcanzar a comprender, descomponer, ralentizar y exponer el tiempo no cronológico que se reúne en torno a la

---

<sup>616</sup> *Todo está en tal o cual yuxtaposición de situaciones vividas, todo está en los intervalos.* Vertov, Dziga, “Consejo de los Tres (10 abril 1923)”. En *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1974, p. 31

<sup>617</sup> Didi-Huberman, *La imagen superviviente...* op.cit., p. 452.

<sup>618</sup> Ibid., p. 453.

<sup>619</sup> Ibid., p. 452.

fugacidad del movimiento y que contiene el instante eterno en el que los diferentes objetos artísticos alzan, en una imagen fija, de nuevo los ojos sobre el presente.



**Imagen 9.19:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*

**Imagen 9.20:** *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*

Imágenes desmontadas llenas de ambigüedad, ya que retratan a las personas en un espacio de confluencia entre los distintos modos de retrato posibles: las posicionan en un *instante pregnante* cercano a la pintura que miran, mientras exponen a su vez la esencia común de la fotografía, que no es otra que la fantasmagoría de un sujeto secreto que dobla al sujeto viviente, es decir, el *punctum* por el cual un ser perdido en el pasado alza los ojos de nuevo y nos mira, expuesto en aquello que lo hacía único. Se trata del retrato de un *gesto revelador* en una suspensión que *hace aparecer el-ser-en un medio del hombre*<sup>620</sup>. Porque una película detenida siempre desconcierta, en ella tendemos a encontrar el momento para añadir algo a la imagen, surgiendo como un enigma que *desafía a la inteligencia y no la agota nunca*<sup>621</sup>. Por tanto, este cine que se desglosa en imágenes fijas, retratando gestos de personas que pasaron desapercibidos cuando miraban la pintura del pasado contiene, en su franca relación con la pintura, toda la memoria de las imágenes previas y heredadas, ya que, estos *gestos reveladores* se sitúan entre un *instante indistinto* y un *instante*

<sup>620</sup> Agamben, Giorgio, *Medios sin fin*, (1996), Valencia, Pre-textos, 2001, p. 54.

<sup>621</sup> Daney, Serge, *La rampe...* op.cit., p. 92.

*pregnante*. El gesto se convierte, como entendía Aby Warburg, en *un cristal de memoria histórica*<sup>622</sup>, ya que estos *gestos reveladores* creados por el desmontaje aparecen como el modo de unir en un mismo discurso disciplinas artísticas distintas.

Pero debo añadir, refrendando la ambigüedad de este discurso que entrelaza sobre un retrato distintos modos de representación, que si bien el cine señala el ascendiente de la pintura cuando desmonta la imagen en movimiento, también la transforma, extendiendo su nuevo estatuto de la imagen, porque *se prolonga más allá de sí misma, hacia un todo del de forma parte*<sup>623</sup>. Por ello, al ser transfiguradas por el cine, *hasta la Gioconda, hasta Las Meninas, pueden ser vistas no como formas inmóviles y eternas, sino como fragmentos de un gesto o fotogramas de una película perdida, solo en la cual volverían a adquirir su verdadero sentido*<sup>624</sup>.

Esta mirada cinematográfica que mira hacia el pasado, sólo encuentra esa posibilidad, en el caso de *Las mujeres que no conocemos* y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, en las imágenes fijas –tomadas como fotografías- extraídas de un pequeño equipo de vídeo doméstico y digital. Ojo que mira atrás y hacia delante, que rodea desde los nuevos medios técnicos los inicios de la representación en movimiento. El deseo de comenzar desde el principio quedaba patente cuando Guerin introducía en la exposición *Las mujeres que no conocemos* una obra de un experimentador de la cronofotografía como Eadweard Muybridge<sup>625</sup>, *Niña cogiendo una muñeca, girándose y caminando*

---

<sup>622</sup> Agamben, Giorgio, *Medios sin fin...* op.cit., p. 51.

<sup>623</sup> Ibid., p. 52.

<sup>624</sup> Ibid., p. 52.

<sup>625</sup> Eadweard Muybridge (seudónimo de Edward James Muggeridge) fue un fotógrafo e investigador nacido en Kingston-on-Thames (Gran Bretaña) el 9 de abril de 1830. Cambió su nombre cuando emigró a los Estados Unidos en 1851. Murió el 8 de mayo de 1904. Sus experimentos sobre la cronofotografía sirvieron de base para el posterior descubrimiento del cinematógrafo. Comenzó trabajando en la encuadernación y venta de libros. Más tarde se interesó en la fotografía. Los inicios de su carrera en EE.UU. fueron como fotógrafo de reportajes, periodo en el que destacan los hermosos paisajes del valle de Yosemite o de las tribus de Alaska. Llevó la cámara fotográfica hasta sus máximas posibilidades a través de serie de fotografías que descomponían el movimiento de animales y del cuerpo humano. Creó el *zoopraxinoscopio*: proyección de luz a través de discos de cristal con las imágenes de sus series de fotografías que giraban a cierta velocidad y generaban la ilusión de movimiento.

(1897). Guerin, utilizando el vídeo doméstico para volver a la evidencia de las imágenes fijas que componen el movimiento, retorna al origen a partir de un soporte contemporáneo y doméstico.

Cine que se transfigura a través de un medio como el vídeo, que como nos ha recordado Bellour, lo sitúa en una cercanía con la pintura hasta entonces nunca conocida. Historia del cine que continúa de un modo inusual, *conteniendo la memoria del cine en la medida de que el cine ha periclitado*<sup>626</sup>, y que a su vez nos trae una ambigüedad, cuando refleja el diálogo del tiempo y su transformación tomando como interlocutor al murmullo de los objetos artísticos al enfrentarse entre sí. Porque si bien este cine confronta la imagen fija con la evanescencia de su metamorfosis al ser remontada junto con una imagen pictórica - en un camino de rupturas y pregnancies entre los diferentes modos de construir imágenes-, al decirse como heredero de las demás imágenes, refleja una incertidumbre: el de un cine como simulacro de una memoria –fragmentos de un todo perdido- y como síntoma –fragmento de un todo por descubrir.

Para crear esa incertidumbre el vídeo doméstico usado por Guerin surge profanado en su aparente uso primordial, ya que lo que en él se expone es una manera de *arrancar cada vez a los dispositivos – a todo dispositivo- la posibilidad de uso que ellos han capturado*<sup>627</sup>. A partir de ese planteamiento la escritura del cineasta catalán se aproxima con respecto a los objetos artísticos pasados y el porvenir del cine como un sismógrafo que tiene connotaciones de la historiografía inconsciente que Adorno atribuía a las obras de arte:

El momento histórico es constitutivo de las obras de arte. Son auténticas aquellas que sin reticencias y sin creerse que están sobre él cargan con el contenido histórico de su tiempo. Son la historia de su época, pero inconsciente de sí misma; esto las convierte en mediaciones de ese conocimiento. Y esto mismo precisamente las vuelve inconmensurables con el

---

<sup>626</sup> Daney, Serge, “¿Qué pide el clip?”, (1985). En *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004, p. 254. *Cine, arte del presente* es una recopilación de textos de Serge Daney realizada por Emilio Bernini y Domin Choi.

<sup>627</sup> Agamben, Giorgio, *Profanaciones...* op.cit., p. 121.

historicismo, ya que éste, en vez de perseguir el propio contenido histórico que tienen, trata de reducirlas a una historia que es exterior a ellas.<sup>628</sup>

Imagen que hace traslúcido el pasado, la memoria transmitida por las artes precedentes, y que requiere una operación, *cuya ejecución corresponde al sujeto histórico. (...) Por medio de esta operación, el pasado –las imágenes transmitidas por las generaciones que nos han precedido- que parecería en sí sellado e inaccesible, se pone de nuevo, para nosotros, en movimiento, vuelve a hacerse posible*<sup>629</sup>. La operación descrita en gran parte de este capítulo se ampara en cómo el vídeo trae a la imagen en una dialéctica particular: una situación de suspensión, como umbral entre movilidad y movimiento. Momento de parada, *de detención, en el que el medio queda expuesto como una zona de indiferencia –como tal necesariamente ambigua-entre los dos términos opuestos*<sup>630</sup>.

---

<sup>628</sup> Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, (1970), Barcelona, Orbis, 1983, p. 241.

<sup>629</sup> Agamben, Giorgio, *Ninfas*, (2007), Valencia, Pre-Textos, 2010 p. 27.

<sup>630</sup> Ibid., pp. 31-32.

# *La fabulación del pasado*

*You talk to me as if from a distance  
And I reply with impressions  
chosen  
From another time time time  
From another time.*

**Brian Eno**<sup>631</sup>

---

<sup>631</sup> *By this river*, Brian Eno, 1977.

Existía en el cine tardío de John Ford y de Howard Hawks un mecanismo de retorno y de memoria, a medio camino entre el desencanto y la nostalgia del mundo propio creado. En sus imágenes latía, desdoblado, el tiempo, en una semejanza lejana, aleatoria y secreta. Las últimas películas de ambos directores originaban, sin cesar, distancias y encuentros entre *imágenes de retirada* e *imágenes de llamada*, siendo las primeras las que *nos devuelven a las evidencias familiares de lo muy conocido, mientras que las segundas nos desligan de ellas y nos llevan lejos, a lo desconocido de otro Abierto*<sup>632</sup>. Era, probablemente, ese mecanismo de distancia ante el mundo filmado lo que llevó a Hawks a filmar un remake de su propia película, rodada en 1959, *Río Bravo*, titulada *El Dorado* (Howard Hawks, 1966). Pero con algunas diferencias importantes entre ambas películas, que establecen divergencias con respecto a la gestualidad del actor, exponiéndose una mirada –la de Hawks– que ha cambiado con el paso del tiempo. Porque la figura del alcohólico aparecida en *El Dorado* e interpretada por Robert Mitchum, expone a un hombre hierático y que parece no dudar en beber más; mientras Dean Martin en *Río Bravo*, entre gestos temblorosos, sentía la necesidad de curarse, siendo el azar de una música de trompeta perdida en el horizonte aquello que, finalmente, le rescataría. Relación distinta con los actores y sus cuerpos, que pasaban en *El Dorado* a reflejar posturas consolidadas donde antes retrataban acciones.

Una escena de alcoholismo, ya no sigue el movimiento ni titubea como en el cine antiguo, sino que intenta, por el contrario, conquistar una postura, aquella en la que se puede sostener el auténtico alcohólico.<sup>633</sup>

Considero que el cine de John Ford ofrece aún transposiciones más ricas sobre el embalsamamiento y memoria del mundo creado. Una de las más

---

<sup>632</sup> Maldiney, Henri, *L'Art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Comp' act, (1993), p. 250.

<sup>633</sup> Deleuze, Gilles, "Carta a Serge Daney... op.cit., p. 116.

complejas es la que aparece en *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962). ¿Qué encontraron el senador y su esposa cuando volvieron a Shinbone décadas después de la muerte de Liberty Valance? El ataúd de Tom Doniphon –interpretado por John Wayne–, el auténtico hombre que mató a Liberty Valance. Una mirada retrospectiva nos hace reconocer un rito que recorre el cine de Ford: el funerario. Lo encontramos en películas de la primera parte de su filmografía, como *El Joven Lincoln* (John Ford, 1939), en la que tras la muerte repentina de Ann y mientras el hielo se derrite en el fluir del río, Lincoln lleva las primeras flores de primavera a la tumba. Pero en *El hombre que mató a Liberty Valance*, el rito funerario adquiere un cariz sorprendente, poniendo en evidencia el paso del tiempo sobre una mirada que vuelve hacia el género del western para fijarse, de un modo distinto, en la figura central de la narración.

Lo que hace especial el acto funerario de *El hombre que mató a Liberty Valance* es que la figura protagonista del héroe sobre la que gravita el discurso y ritual fordiano –generalmente encarnado por John Wayne, como en el hermoso caso de *La legión invencible* (John Ford, 1949), en el que pocos días antes de retirarse del ejército, un capitán deposita unas flores en la tumba de su esposa-sea ahora el propio cuerpo al que velar antes del entierro. Ford, por tanto, relata la defunción de su propio arquetipo cuando filma el ataúd de John Wayne. Como escribe Serge Daney, las últimas películas de Ford solamente parecen existir para hablar del paso del tiempo, del envejecimiento y de una nueva soledad: *el miedo de no volver a reconocer las cosas, de no poder nombrarlas más, -porque, en última instancia, la creación en Ford no es más que ese gesto único y decisivo; dar a las cosas un nombre,- de ver envejecer los seres, de no sentir más los vínculos*<sup>634</sup>. Ese cambio y clausura del propio mundo creado es

---

<sup>634</sup> Es ante todo el miedo de no volver a reconocer las cosas, de poder nombrarlas más, -porque, en última instancia, la creación en Ford no es más que ese gesto único y decisivo; dar a las cosas un nombre,- de ver envejecer los seres, de no sentir más los vínculos. Nada puede evitar que el John Wayne de *The Searchers* lleve, lejos de los suyos, una existencia solitaria y aventurera. Y lo que Ford descubre al mismo tiempo que la aventura individual (que será la enseñanza de *Cheyenne Autumn*, el último recurso, si la comunidad zozobra) es



visible, como ya se ha señalado, en *El hombre que mató a Liberty Valance*. Sobre el ataúd de Tom Doniphon no sólo se vertebra la memoria del relato de esta película, sino que además aparece una memoria colectiva forjada durante décadas alrededor del arquetipo de John Wayne. El cine aparece entonces como alumbramiento verdadero de lo que constituye la memoria colectiva y popular, la cual *retiene difícilmente acontecimientos “individuales” y figuras “auténticas”*. *Funciona por medio de estructuras diferentes, categorías en lugar de acontecimientos, arquetipos en vez de personajes históricos*<sup>635</sup>. La repetición que el cine posibilita en torno a una figura sirve para la configuración de un arquetipo. Pero esta repetición no deber ser entendida como la repetición de lo mismo, todo lo contrario, *no es una analogía o un concepto de la reflexión del historiador, sino ante todo una condición de la acción histórica misma*<sup>636</sup>, porque *en la medida en que la historia es un teatro, la repetición, lo trágico y lo cómico en la repetición forman una condición del movimiento, bajo la cual los “actores” o los “héroes” producen en la historia algo efectivamente nuevo*<sup>637</sup>.

### ***La memoria imposible***

Más cercana en el tiempo y desde una perspectiva totalmente diferente, una película expone, de un modo preciso, cómo el cine entiende esa modelización de la historia y la configura como monumento en torno a la repetición y escenificación de instantes míticos cinematográficos, que producen algo efectivamente nuevo en el fluir de la historia. Se trata de *La tumba de Alexandre* (1992) de Chris Marker. En una secuencia Marker filma en el año 1992 las escaleras de Odessa y el monumento que conmemora el alzamiento. Una voz en off comenta:

---

*precisamente esta nueva soledad, aquella del último plano, completamente negro, de The Searchers*. Daney, Serge, “John Ford”. En *Dictionnaire du cinema sous la direction de Raymond Bellour et Jean-Jacques Brochier*, Paris, Editions Universitaires, (1966), pp. 292-293.

<sup>635</sup> Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, (1971), Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 50.

<sup>636</sup> Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición...* op.cit., p. 149.

<sup>637</sup> Ibid., p. 34.

En Odessa, en lo alto de las escaleras, hay un monumento único, la imagen de sus protagonistas no procede de la vida, sino directamente del cine. La leyenda Potemkin surgió del cine. No se disparó a nadie allí, lo inventó Eisenstein. No se disparó a nadie en estas escaleras que se bajan en noventa segundos y que en la película, la gente perseguida por los soldados tarda en bajar siete minutos.

En el año 1992 la película de Marker rastrea las escaleras y los encuadres son tomados por gestos que actúan como reclamo a las célebres imágenes de Eisenstein en *El acorazado Potemkin* (1925). Un carrito de la compra nos lleva, de un modo irrenunciable, a evocar el famoso carrito de bebé de la película de Eisenstein, haciendo de nuevo fluir esa historia. La mirada de Marker se posa sobre el monumento que conmemora la leyenda de Potemkin como si se tratase de un hecho histórico real: confusión extraña entre historia y fabulación que convierte la película en *realidad* y a la realidad del monumento en un camino para proseguir la *ficción* cinematográfica, es decir, en una *memoria imposible*. El mecanismo de la repetición posibilita que las propias imágenes antiguas del cinematógrafo se transformen en monumentos que crean una memoria fabulada, entendiéndose el monumento no sólo como conmemoración, sino como *un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora. El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación*<sup>638</sup>. Sensaciones cristalizadas en imágenes que, gracias al arte, sobreviven al artista que las creó, siendo el monumento alrededor de una obra artística pasada, por lo tanto, una *memoria imposible*; gesto que prosigue y busca esa fabulación en la cotidianeidad del día a día.

---

<sup>638</sup> Bien es verdad que toda obra de arte es un monumento, pero el monumento no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora. El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación. Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *¿Qué es la Filosofía?*, (1991), Barcelona, Anagrama, 2005, p. 169.

Ya, anteriormente, en el año 1982 Chris Marker, en su película *Sans Soleil*, había reflexionado sobre los difusos límites entre realidad y ficción, exponiendo en qué consistía una *memoria imposible*. En la película de Marker la construcción de las imágenes propias era montada junto al desmontaje de planos de la película *Vértigo* (1958) de Hitchcock. El mecanismo emprendido por Marker planteaba la confrontación entre las imágenes rodadas por Hitchcock en el año 1958 y las suyas propias, tomadas en las mismas localizaciones en el año 1982. Dos series paralelas que comparan la filmación de los espacios actuales con la forma en la que fueron tratados en la película: cine como expresión del devenir del tiempo. La *memoria imposible* sería el mecanismo por el cual, en *Vértigo*, Scottie intentaría sobrevivir a la muerte de Madelaine inventando una doble sobre Judie, la mujer que la interpretó en la ficción en la que él fue condenado a vivir. Así expone la *memoria imposible* la voz en off de *Sans Soleil*.

Hitchcock no inventó nada. Todo estaba allí. Corrió los pasillos de la misión igual que Madelaine corrió hacia su muerte... ¿pero era ésta la suya? Desde esa torre falsa, que era lo único que Hitchcock añadió, imaginaba a Scottie “volviéndose loco de amor”, por la imposibilidad de vivir con la memoria sino era falseándola, inventado una doble de Madelaine en otra dimensión del Tiempo, una Zona sólo para él, desde donde podría descifrar la indescifrable historia que había comenzado en el Golden Gate al sacar a Madelaine de la bahía de San Francisco, cuando la salvó de la muerte antes de volver a empujarla a ella... ¿o era al revés?.

La estructura falsaria bajo la que he acotado la obra de Guerin en las páginas de este trabajo encuentra una bifurcación que nos lleva a preguntarnos sobre la presencia, en su obra, de esta *memoria imposible*. Tomemos como ejemplo *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997). Todo el propósito con el que se presenta esta película –esclarecer las circunstancias de la desaparición de Fleury- concluye en una *memoria imposible*, ya que finalmente se descubre que

esas imágenes pertenecen, en realidad, también a Guerin. Este planteamiento tiene una explícita toma de conciencia en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007). El cineasta encuentra una mujer que espera un tranvía y que parece Sylvia. Pero su rostro es demasiado joven para ser Sylvia veintidós años antes del primer encuentro con Guerin. Sobre esta mujer, los carteles de la película comentan: *un rostro que quizás no existe, un rostro inmune al paso del tiempo y sin embargo podría ser ella*. El cine ocuparía el lugar de las cosas que no existen aún o de la utopía de volver a producir algo borrado, irremediablemente, por el tiempo. Lenguaje sin duda abismado, puesto en duda en su capacidad de decir, que existe por la relación inmemorial entre lo indecible y lo decible, en la capacidad de *hablar únicamente en nombre de un no poder decir*<sup>639</sup>.

### ***La palabra y el mito***

¿Cómo describir la relación entre *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952) y el retrato de la cotidianeidad de Cunga St. Feichin mostrado en *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990), película donde la realidad circundante arroja el retorno espectral de la película de Ford? Volver a decir una ficción narrada por Ford: ¿es eso posible, cuando se trata de un acontecimiento que está dotado de una absoluta singularidad y que cambió el curso de la historia del municipio donde se rodó? Derrida nos ha contado que un acontecimiento sólo es acontecimiento si no puedo preverlo, sino no puedo verlo venir: *el acontecimiento no puede aparecerme antes de llegar sino como imposible*<sup>640</sup>. Curiosa aporía, entonces, la de volver a contar aquella singularidad que sucedió una vez y que parecía impensable o imposible antes de ser una obra artística. ¿Cómo decir de nuevo lo único, preservando, a su vez, su unicidad? Lenguaje que pertenece al orden del no saber, que se adentra en la noche del conocimiento y trae el acontecimiento

---

<sup>639</sup> Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, (1999), Valencia, Pre-Textos, 2000, p.165.

<sup>640</sup> Derrida, Jacques, *Decir el acontecimiento, ¿es posible?... op.cit.*, p. 95.

pasado para volverlo a decir, acogiendo lo único en una repetición que Derrida llama iterabilidad, porque *que haya inmediatamente, desde la primera mañana del decir o el primer surgimiento del acontecimiento, iterabilidad y retorno en la unicidad absoluta, en la singularidad absoluta, ello hace que la venida del arribante –o la venida del acontecimiento inaugural- no pueda ser acogida sino como retorno, (re)aparición [rebánense: venir de vuelta, (re)aparición espectral*<sup>641</sup>. Formas pasadas que llevan en sí el estigma de su futuro retorno. Y como si conociese ese hecho, Guerin, como haría un manierista<sup>642</sup>, comienza *Innisfree* filmando los muros de piedra de un *cottage* en ruinas perteneciente a los O'Feeny, es decir, la familia de John Ford, miembro de un clan irlandés que emigró a EE.UU.<sup>643</sup>. Ruinas que sirven a Guerin para una evocación del origen personal de Ford y de encadenamiento con el relato de *El hombre tranquilo*, película que trata el retorno al hogar de su protagonista, Sean Thornton. Pero, en realidad, Ford había dirigido *El hombre tranquilo* para reencontrarse, él mismo, con Irlanda. Guerin se muestra conocedor de este hecho y comienza con el *cottage* en ruinas como modo de entrelazar los diversos relatos a evocar.

Es una película sobre un pueblo que te remite a Ford, o quizás lo es sobre Ford que a su vez te remite a un pueblo. Empecé la película por lo que yo pensé que era la imagen originaria que es el *cottage* (la casa) en ruinas. El elemento primero del pueblo es ese hogar, que a su vez es también primigenio en John Ford, el principio de su historia. Su familia tuvo que abandonar esas ruinas del *cottage* para emigrar a EE.UU., y *El Hombre Tranquilo* es curiosamente la peripecia de un hombre que busca reconstruir ese hogar perdido.

---

<sup>641</sup> Ibid., pp. 95-96.

<sup>642</sup> Si volviésemos la vista atrás a las páginas iniciales de este estudio descubriríamos que habíamos catalogado la escritura gueriniana como manierista. *Son los manieristas unos autores fascinados por las ruinas. La escenificación de la melancolía consiste en trazar alrededor de la figura un paisaje de ruinas, de árboles muertos que llevan a veces adornos macabros(...) las ruinas evocan a un tiempo el poder de una civilización y el poder del tiempo: es el dominio de la muerte que se percibe colectivamente. Edificios inacabados o destruidos recuerdan la vanidad de toda empresa y afinan sinfónicamente según se mensaje según las palabras de la desesperación. Podemos tener también un regreso a la naturaleza al estado salvaje; los bosques, los antros, las rocas significan la nada del hombre y la invasión del lugar que han dejado vacío los elementos de los primeros tiempos.* Claude-Gilbert, Dubois, *El Manierismo*, (1979), Barcelona, Península, 1980, p. 216.

<sup>643</sup> El verdadero nombre es John Martin Feeney. Tras su intento por ingresar en la Marina, se traslada en 1913 a Hollywood para trabajar con su hermano Francis Ford, director, guionista y actor en la Universal. Diez años después, adoptó el seudónimo de Jack Ford que pronto cambiaría por John Ford.

Resumiendo, en ese cottage está el origen de Ford, de *The Quiet Man*, y de un pueblo; entonces todo se va interrelacionando de una manera muy compleja.<sup>644</sup>

Ruinas que presentan, en esta secuencia, *lo más viviente de la historia, pues sólo vive históricamente lo que ha sobrevivido a su destrucción, lo que ha quedado en ruinas*<sup>645</sup>, ofreciéndose una imagen de una secreta esperanza *entre el vivir personal –entre la personal historia- y la historia*<sup>646</sup>. La ruina, mediante su derrumbe material, hace aparecer *ante nosotros la perspectiva del tiempo, de un tiempo concreto, vivido, que se prolonga hasta nosotros y aún prosigue. (...) Tiempo de un pasado que lo sigue siendo, que se actualiza como pasado y que muestra, al par, un futuro que nunca fue; caído en el ayer y que lo trasciende, que sólo puede hacerse sensible haciéndonos padecer*<sup>647</sup>.

En *Innisfree*, tras un plano general que nos muestra los muros que rodean el cottage en ruinas, un fundido encadenado introduce primeros planos de las paredes de piedra que quedan de la casa. Sobre el primero de estos planos la cámara va reencuadrando y corta a una panorámica sobre esos muros. Mientras vemos estos planos, la banda sonora capta las palabras de dos habitantes del lugar, Padraig O'Feeney y Bartley O'Feeney, parientes de Ford que intentan recordar cómo era en realidad esa casa antes de ser una ruina<sup>648</sup>. Guerin registra las voces del presente sobre las ruinas, es decir, juega con la presentación sin representación que la palabra testimonial posibilita, documento audible por el cual *la representación de la huella no es una simple presentación, ni una representación, ni una imagen: toma cuerpo, hace concordar ese gesto con la palabra, relata y se inscribe en un paisaje. Los fantasmas han sobrevivido, son re-presentificados, aparecen en toda su palabra fenomenal, fantástica, es decir,*

---

<sup>644</sup> Arroba, Álvaro, “Conversación con José Luis Guerin... op.cit., p. 72.

<sup>645</sup> Zambrano, María, “Las Ruinas”. En *El Hombre y lo Divino*, (1955), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 250-251.

<sup>646</sup> Ibid., p. 251.

<sup>647</sup> Ibid., pp. 251-252.

<sup>648</sup> Véase *Secuencia 4* en el DVD-1 adjunto.

*espectral*<sup>649</sup>. Tomando las palabras de Derrida, las voces que reconstruyen las ruinas del hogar y los rastros del rodaje de *El hombre tranquilo*, dan testimonio de algo que tuvo lugar y de una bella imposibilidad que Guerin rastrea: la aparición espectral de aquello que no debería dejar rastros. En *Innisfree* la palabra filmada de los testigos del origen de la familia y la casa de Ford y del rodaje de *El hombre tranquilo*, permite a la cosa misma (un testigo que habló, un día, en un lugar) no ser ya reproducida, sino producida de nuevo “ella-misma ahí”<sup>650</sup>. Considero relevante incluir también en esa experiencia de la palabra que retrata *Innisfree*, la lectura que el productor de *El hombre tranquilo*, Michael Killanin, hace ante la cámara de su correspondencia con Ford, en la que se recogen los pensamientos del director en torno a los preparativos del rodaje. Una vez terminada la lectura, Killanin muestra la carta con la firma de Ford y después se superpone la firma de la carta sobre una vía de tren que introduce la estación a la que llega John Wayne al inicio de *El hombre tranquilo*<sup>651</sup>. Por lo tanto, en Guerin, prestar la atención sobre las cartas de Ford mientras son leídas, es convertirse en un historiador que hace salir a la luz documentos como si en ellos mismos continuasen vivas las voces de aquellos difuntos, estableciendo una *correspondencia entre la palabra y la imagen*<sup>652</sup>.

*Una película hablada* (2003) es un título de Manoel de Oliveira en el que también aparece esta relación entre la palabra filmada y las ruinas como modo de acercarse al pasado. En su inicio, un cartel advierte que la película trata de un

<sup>649</sup> Entrevista a Jacques Derrida realizada por Antoine de Baecque y Thierry Jousse. Derrida, Jacques, “Le cinéma et ses fantômes”. En *Cahiers du Cinéma*, nº 556, abril, (2001), p. 81.

<sup>650</sup> Ibid., p. 81.

<sup>651</sup> Véase *Secuencia 4* en el DVD-1 adjunto.

<sup>652</sup> *Florenia, cuna de la cultura moderna, con una gran conciencia propia, urbana y comercial, no sólo ha conservado los rostros de quienes murieron en ella en un número y con una vivacidad única y estremecedora; sino que además en cientos de documentos de sus archivos ya exhumados y en miles que aún no han salido a la luz continúan vivas las voces de aquellos mismos difuntos. El historiador puede devolver el timbre a estas voces si acomete el esfuerzo de restablecer la natural correspondencia entre la palabra y la imagen.*

Warburg, Aby, “El arte del retrato y la burguesía florentina”, (1902). En *El Renacimiento del Paganismo*, Madrid, Alianza, 2005, p. 149. Una idea defendida por Warburg era que las fórmulas verbales reunían las afinidades entre imagen y concepto. *Sólo cuando el elemento figurativo aparece enriquecido por la palabra justa que le otorga una dimensión ulterior, el objeto artístico puede testimoniar el significado del fenómeno de la orientación en el espacio y en el tiempo a través de las imágenes.* Warburg, Aby, citado por Naber, C, “Heuernte bei Gewitter: Aby Warburg 1924-1929”. En *Aby M Warburg: Ekstatische Nymphe... trauernder Flußgott*, Hamburgo, Dölling und Galitz, (1995), p. 112.

viaje de una madre y su hija en ruta hacia Bombay. Eligen un crucero marítimo en vez del modo directo de la aviación civil: Lisboa, Nápoles, Atenas, Estambul, El Cairo forman parte del itinerario. ¿Por qué un viaje tan alambicado? El viaje adquiere en la respuesta de la madre, Rosa María, proporciones espacio-temporales: ver con sus propios ojos aquello que únicamente conocía por el saber de sus libros. El mismo movimiento aparece en la segunda de las cartas a Ana Portinari en *Dos cartas a Ana* (José Luis Guerin, 2010), donde Guerin, nos dice, que viaja a las ruinas de Grecia para cumplir con el encargo de fabular el origen de la pintura descrito por Plinio. Un viaje, por tanto, cargado de un relato personal, íntimo y otro exterior, ya escrito y heredado: el origen de la pintura narrado por Plinio en *Historia Natural*. En su crítica de *Una película hablada*, Héléne Frappat retrata ese mismo fenómeno, estableciendo una equivalencia entre la explicación de Rosa María y la de Freud en su *Carta abierta a Romain Rolland: Un problema de memoria sobre la Acrópolis* (1936).

Freud descubrió a la edad de cuarenta y ocho años uno de los lugares originarios de la civilización occidental, evocando el problema por el cual se sentía “desdoblado”. Por un lado una persona (erudita) que comenta el espectáculo de la Acrópolis y no puede creer lo que ven sus ojos (“¿Así que todo esto existe de verdad tal y cómo nos lo enseñan en la escuela?”), mientras que otra persona, que escucha este comentario, permanece exaltada por la presencia de un lugar que su falta de conocimiento, sin embargo, no le lleva a poner en duda.<sup>653</sup>

En Pompeya Rosa María explica a su hija, delante de las propias ruinas, como era la ciudad. Para ello utiliza un libro donde aparece la foto de ese lugar en la actualidad y sobre la que es posible situar una transparencia para reconstruir el origen. Es aquí donde se ubica una doble vertiente de la memoria. Por un lado la imaginación liberada ante la ruina, mientras simultáneamente se asiste a una reproducción-restauración que anula inmediatamente ese carácter fabulador de lo inacabado. En *Dos cartas a Ana* aparece este doble modo de

---

<sup>653</sup> Frappat, Héléne, “Détour”. En *Cahiers du Cinéma*, n° 583, octubre, (2003), p. 26.



afrontar la memoria. En la segunda carta Guerin graba con su cámara de vídeo un plano en el que aparece el mapa de Corinto, uno cualquiera de los que se realizan para turistas, superpuesto a las propias ruinas de la ciudad de Corinto.



**Imagen 10.1:** *Dos cartas a Ana*



**Imagen 10.2:** *Dos cartas a Ana*

¿Puede la palabra replegarse y replegarnos hasta alcanzar el pasado? La respuesta puede ser afirmativa si la palabra se aproxima al mito. Tanto *Dos Cartas a Ana* como *Innisfree* aluden a un pasado que en las palabras de las personas que lo reconstruyen y lo transmiten se comportan bajo la especificidad del pensamiento mítico. En el caso de *Innisfree*, me estoy refiriendo a la secuencia del cottage en ruinas, ya analizada, y a la especie de entrevistas que Guerin filma a los ancianos de Cunga St. Feichin que cantan canciones en el mismo bar aparecido en *El hombre tranquilo*: en esas conversaciones se habla de un hermanamiento insólito entre los miembros del rodaje y la comunidad del pueblo. En esas entrevistas en las que, al contrario de *Guest* (José Luis Guerin, 2010), la figura del cineasta permanece fuera, las palabras de diferentes personas que evocan variaciones, matices o versiones de lo sucedido en el rodaje del film de Ford, alcanzan una urdimbre temporal equiparable a la que Lévi-Strauss, retomando a Ferdinand de Saussure, describió para el mito. Para el antropólogo francés los caracteres específicos del pensamiento mítico hacen que el mito *esté en el lenguaje y al mismo tiempo más allá del lenguaje*<sup>654</sup>. El relato

<sup>654</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural...* op.cit., p. 232.

mítico invita a un trayecto y a una variación que zarandea, trastocándolo, el tiempo histórico.

Acabamos de distinguir la *lengua* y el *habla* de acuerdo con los sistemas temporales a los cuales una y otro se refieren. Ahora bien, el mito se define también por un sistema temporal, que combina las propiedades de los otros dos. Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: “antes de la creación del mundo” o “durante las primeras edades” o en todo caso “hace mucho tiempo”. Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro.<sup>655</sup>

El mito es entonces síntesis entre las facetas diacrónica y sincrónica del lenguaje, es decir, entre las diferentes temporalidades, en un intento perenne de reconciliar lo irreconciliable. Se convierte así el pensamiento mítico en la tercera dimensión del lenguaje, en la cual se da un intento continuo de sintetizar las otras dos dimensiones: la lengua que pertenece al dominio de un tiempo reversible, y el habla que pertenece al ámbito de un tiempo irreversible. Mito no sólo como un relato que, discursivamente, transcurre en un eje temporal diacrónico -como el habla-, sino que también, como la lengua, posee una disposición regulada de elementos que conforman un sistema sincrónico, un orden permanente. Por ello el mito está constituido no por relaciones aisladas,

---

<sup>655</sup> Ibid., p. 232. Levi-Strauss hace alusión al libro *Curso de lingüística general* (1916) de Ferdinand de Saussure. Para este lingüista el lenguaje tenía dos campos complementarios, la *lengua* y el *habla*. *Al separar la lengua (langue) del habla (parole) se separa al mismo tiempo: 1° lo que es social de lo que es individual; 2° lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental. La lengua no es una función del sujeto hablante, es el producto que el individuo registra pasivamente.* De Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, (1916), Madrid, Akal, 1980, p. 40. Esta distinción permite a Saussure introducir una dimensión temporal en el lenguaje. *Es el habla lo que hace evolucionar la lengua.* Ibid., p. 46. De ese modo *el tiempo, que asegura la continuidad de la lengua, posee otro efecto, contradictorio en apariencia al primero: el de alterar más o menos rápidamente los signos lingüísticos y, en cierto sentido, puede hablarse a la vez de inmutabilidad y de la mutabilidad del signo.* Ibid., pp. 112-113. Es por ello que el análisis del lenguaje conlleva dos perspectivas. Una sincrónica, que examina las relaciones entre los elementos coexistentes de la lengua con independencia de cualquier factor temporal. Permite describir el estado del sistema lingüístico, abarcando esta descripción la totalidad de los elementos interactuantes en la lengua. La otra perspectiva es diacrónica y enfoca el proceso evolutivo, centrándose en aquellos fragmentos que se corresponden con ciertos momentos históricos. Ambas perspectivas son tenidas en cuenta por Lévi-Strauss cuando examina el mito con respecto al lenguaje.

*sino por haces de relaciones, y que sólo en forma de combinaciones de estos haces las unidades constitutivas adquieren una función significativa*<sup>656</sup>. Para entender este funcionamiento, en la filmografía de Guerin, detengámonos en lo que dice el texto de Plinio sobre el origen de la pintura, que el director toma para la exposición *La dama de Corinto* (2010) y *Dos cartas a Ana*.

La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está tan clara ni es tema del plan de esta obra. Los egipcios afirman que fueron ellos que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia, vana pretensión es evidente. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros que en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de una sombra de un hombre.<sup>657</sup>

En este breve fragmento aparece reflejado el proceder del pensamiento mítico. En él se expone que los mitos, y en general la literatura oral, hacen un uso frecuente de la duplicación, la triplicación o la cuadruplicación de una misma secuencia y por lo tanto *la repetición cumple una función propia, que es la de poner de manifiesto la estructura del mito. (...) Todo mito posee, pues, una estructura como de múltiples hojas, que en el procedimiento de repetición y gracias a él transparenta en la superficie, si cabe decirlo así. Sin embargo (y es éste el segundo punto), las hojas no son nunca rigurosamente idénticas. Si es verdad que el objeto del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción (tarea irrealizable, cuando la contradicción es real), será engendrado un número teóricamente infinito de hojas, cada una ligeramente distinta de la precedente. El mito se desarrollará como en espiral, hasta que se agote el impulso intelectual que le ha dado origen. El crecimiento del mito es, pues, continuo, por oposición a su estructura, que es discontinua*<sup>658</sup>.

Por lo tanto el mito adquiere su significado por el modo en que sus variaciones aparecen combinadas entre sí, y no exactamente por su valor

---

<sup>656</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural...* op.cit., p. 234.

<sup>657</sup> Plinio el Viejo, "Libro 35, 1-30; 50-165..." op.cit., p. 78.

<sup>658</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural...* op.cit., pp. 251-252.

intrínseco. Si los mitos tienen un sentido, *éste no puede depender de los elementos aislados que entran en su composición, sino de la manera en que estos elementos se encuentran combinados*<sup>659</sup>, siendo la tarea del que analiza un mito *tratar las sucesiones de cada mito, y los mitos mismos en sus relaciones recíprocas, como las partes instrumentales de una obra musical, y de asimilar su estudio al de una sinfonía*<sup>660</sup>. No existe entonces una única versión verdadera de un mito, por la cual las otras serían solamente copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito.

Admitamos pues que toda creación literaria, oral o escrita, no pueda ser al comienzo sino individual. En tanto sea entregada en el acto a la tradición oral, como acontece entre los pueblos sin escritura, sólo los niveles estructurados que descansan en fundamentos comunes se mantendrán estables, en tanto que los niveles probabilistas manifestarán extrema variabilidad, función por su lado de la personalidad de los narradores sucesivos. No obstante, durante el curso del proceso de trasmisión oral estos niveles probabilistas tropezarán unos con otros. Se desgastarán también unos contra otros, liberando progresivamente de la masa del discurso lo que podrían denominarse sus partes cristalinas. Las obras individuales son todas mitos en potencia, mas es su adopción en el modo colectivo lo que actualiza, llegado el caso, su “mitismo”.<sup>661</sup>

Misma atención al mito es la que depara que Guérin fabule con el origen de la pintura en *Dos cartas a Ana* y *La dama de Corinto*, creando su propia variación en forma de coreografía<sup>662</sup>, porque *el pensamiento mítico es por esencia transformador. Cada mito, apenas nacido, se modifica al cambiar de narrador*<sup>663</sup>. Pero además la llegada a las ruinas de Corinto narrada en *Dos cartas a Ana* es consecuencia lógica de prestar atención al mito del origen de la pintura en todas sus consecuencias. La posterior mirada a las ruinas de Grecia es

---

<sup>659</sup> Ibid., p. 233.

<sup>660</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, (1964), México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 35.

<sup>661</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Mitológicas IV: El hombre desnudo*, (1971), México, Siglo XXI, 1981, p. 566.

<sup>662</sup> Véase *Secuencia 17* en el DVD-1 adjunto.

<sup>663</sup> Ibid., p. 610.

dar fe de que efectivamente no quedan restos de esa pintura realizada en Corinto ni tampoco de las pinturas descritas por Plinio, desaparecidas en su totalidad<sup>664</sup>. ¿Qué conmemorar entonces? El mito es siempre variación y viajar a las ruinas junto con un relato mítico del origen de la pintura y con las descripciones de las grandes obras antiguas de Plinio es presenciar la conciliación del pasado y del presente que solo la historia mítica puede dar, pues ofrece *la paradoja de estar simultáneamente unida y desunida por relación al presente. Desunida, puesto que los primeros ancestros eran de naturaleza distinta a la de los hombres contemporáneos: aquellos fueron creadores, estos son copistas; y unida, puesto que, desde la aparición de los ancestros, nada ha ocurrido como no sean acontecimientos cuya recurrencia borra periódicamente su particularidad*<sup>665</sup>. La filmación es por tanto el modo de superar no sólo esta contradicción, sino de formar un diálogo coherente entre un tiempo irreversible y fundacional y una reversibilidad que lleva hacia el presente el pasado. El suceso ahistórico encuentra su expresión en la variación de las voces que lo han tocado. Pensar en el mito es actuar como sucede con una melodía que sólo es traducible a otra melodía.

### ***La visión***

Cambiando de plano, encontramos este mismo proceso, por ejemplo, en *Innisfree*, donde Guerin recoge el testimonio de un anciano que explica la leyenda del capitán Webb, que murió cuando iba a matar en el bosque a su novena mujer, que consiguió engañarlo y lanzarlo a un hoyo. Guerin muestra al anciano que cuenta la historia para después ilustrar ese relato mediante *travellings* de la campiña irlandesa que simulan ese trayecto. Finalmente, cuando la historia narra la caída del capitán al hoyo, el cineasta intercala planos detalle

---

<sup>664</sup> Véase *Secuencia 39* en el DVD-1 adjunto.

<sup>665</sup> Levi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, (1984)... op.cit., pp. 342-343.

de lo que podría ser una fosa<sup>666</sup>. Por lo tanto Guerin no solo recoge oralmente el relato, sino que aporta su propia variación. Como testigo privilegiado no solo registra fielmente el relato oral, como haría un documentalista, sino que, además, altera, transforma el mismo al superponer a la voz, a la palabra, una *visión* de los lugares y espacios donde ocurre la narración que cuenta el anciano.

No es el único ejemplo. Existe en *Innisfree* una secuencia particularmente explícita de lo que estamos comentando. Se trata del particular tratamiento que las ruinas –motivo sobre el cual Guerin ha manifestado repetidamente su fascinación<sup>667</sup>– suponen como motivo de fabulación y sus transformaciones en la obra del cineasta. Se trata de aquella secuencia en la que los habitantes del pueblo asisten a la proyección de una película que rastrea treinta años después las localizaciones de *El hombre tranquilo*. Una voz en off mezclada con el sonido del proyector anuncia que los habitantes Cunga St. Feichin van a medir la erosión de su paisaje a través de otra mirada<sup>668</sup>. Es necesario exponer las matizaciones que Guerin ha realizado sobre esta voz en off, la única de la película escrita por él.

Sólo me he tomado una libertad a ese respecto, una especie de fraude evidenciado como tal, que es una secuencia en la que la gente del pueblo entra a ver *The Quiet Man* y entonces ahí empieza una película que no es *The Quiet Man*, sino una especie de collage, de reportaje –un poco en el tono de las películas de Chris Marker– donde aproveché para crear, escribir una voz en off específica sólo un momento: una película dentro de la película.<sup>669</sup>

La película proyectada por Guerin aúna imágenes propias con fotogramas de *El hombre tranquilo*. Guerin introduce estos fotogramas de la película de John Ford mediante un fundido encadenado que releva a los propios encuadres de

---

<sup>666</sup> Véase *Secuencia 40* en el DVD-1 adjunto.

<sup>667</sup> Sobre este hecho interrogué a Guerin durante la entrevista que mantuve con él en febrero de 2013 en Barcelona. Dicha entrevista se encuentra en el DVD-2 que adjunto con esta tesis y constituye el epílogo de este trabajo.

<sup>668</sup> Toda esta breve película dentro de *Innisfree* se encuentra en *Secuencia 41* en el DVD-1 adjunto.

<sup>669</sup> Fonseca, Mercedes, “Entrevista a José Luis Guerin: Una mirada atenta... op.cit., p. 200.

Guerin de las mismas localizaciones más de treinta años después. Evocación, presencia espectral.



Imagen 10.3: *Innisfree*



Imagen 10.4: *Innisfree*

El final de esta pequeña película es una especie de sinopsis de sí misma: *1951: Innisfree espera el rodaje de una película situada en el Innisfree de 1927. Innisfree, 1988, una balada de Pat recuerda el sol asomando por las colinas anunciando la preciosa mañana de julio en que se rodó la última toma.* La pequeña película es una continuación de la planificación que hemos visto, por ejemplo, en algunas películas de Alain Resnais, por cómo se convocan las imágenes de archivo y las marcas de presente en un paralelismo, donde se puede *sacudir la memoria nacida de una contradicción entre documentos inevitables de la historia y marcas repetidas del presente*<sup>670</sup>. En esta pequeña película aparece un plano general del cementerio en ruinas donde, en *El hombre tranquilo*, John Wayne y Maureen O'Hara se refugiaban de la lluvia. A continuación, mediante cortes, aparecen tres planos detalle de esas ruinas. Sobre el primer plano detalle, en la mezcla de la banda sonora de la película donde se escucha el sonido de la proyección de una película y la voz en off, entra un sonido de tormenta. Tras el tercer plano se intercala un fotograma extraído de la

---

<sup>670</sup> Daney tenía razón: *toda la apuesta de Noche y Niebla residía en sacudir la memoria nacida de una contradicción entre documentos inevitables de la historia y marcas repetidas del presente.* Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo*, (2004), Barcelona, Paidós, 2004, p. 194.

película de Ford. En ella aparecen John Wayne y Maureen O'Hara refugiándose de la lluvia. A continuación Guerin intercala quince planos detalles mientras la voz en off explica.

Ruinas erigidas sobre la vieja escuela de bardos. Ruinas sobre ruinas, un alfabeto sucede a otro, una moneda a otra. La hiedra que estrangula a las casas del hambre sostiene también un puzzle de viejas piedras.

Las ruinas mostradas en la película, en las que la naturaleza va brotando de nuevo; los encuadres de paisaje vacíos que se encadenan con un plano de la misma localización dentro de la película; el relevo entre la propia imagen de Guerin y la de Ford a partir de la invocación de la lluvia, son los medios encargados de ilustrar esa reflexión establecida en la voz en off escrita por Guerin. Además, estos recursos elevan esas palabras a un sentido que expresa una sucesión cronológica del tiempo -representada por la vida vegetal que brota entre las ruinas- y su alteridad, marcada por la presencia de una imagen aparentemente pasada que vuelve a la vida al ser designada por las ruinas filmadas. Existe en las ruinas, como escribe María Zambrano en *El Hombre y lo Divino* (1955), un suceder y brotar de la vida que aparece *como un delirio que nace de la muerte*<sup>671</sup>. Lo relevante en la pequeña película que Guerin escribe dentro de *Innisfree* es que ese delirio de vida y muerte sea el del contacto de una imagen pasada sobre el presente filmado. Esta impronta marca el fluir de la propia imagen de Guerin, la cual interroga décadas después a las ruinas que filmó Ford mientras es asediada, hostigada e interrumpida por la propia película de éste. Si hay algo que hace visible la ruina, como ha quedado definida hasta aquí, es cómo apunta a un umbral de desaparición y simultáneo alumbramiento de la vida que se dice, metonímicamente, sobre los rastros de la muerte. Ruina

---

<sup>671</sup> No hay ruina sin vida vegetal; sin hiedra, musgo o jaramago que brote en la rendija de la piedra, confundida con el lagarto, como un delirio que nace de la muerte (...) Sólo el abandono y la vegetal naciendo al par de la piedra y de la tierra que la rodea, abrazándola, invitándola a hundirse en ella dejando su fatiga, hace que la ruina sea lo que ha de ser: un lugar sagrado. Zambrano, María, "Las Ruinas... op.cit., p. 254.



como signo de una dilación, de un llegar tarde al acontecimiento pasado, voz a la vez absolutamente viva y absolutamente muerta<sup>672</sup>, y que nos dice que hay que continuar indefinidamente interrogando la presencia en la clausura del saber<sup>673</sup>, porque para lo que comienza entonces, más allá del saber absoluto, más allá de lo que realmente vemos, *se requieren pensamientos inauditos que se buscan a través de la memoria de los viejos signos*<sup>674</sup>. Cuestión inaudita la que exponen las ruinas, *que no se abre ni sobre un saber ni sobre un no-saber como saber por venir. En la abertura de esta cuestión, ya no sabemos. Lo que no quiere decir que no sepamos nada, sino que estamos más allá del saber absoluto*<sup>675</sup>, en dirección a aquello que se anuncia y se dice como una clausura y una apertura.

¿No es ésa la cuestión que Kafka nos señala en su versión del mito de Prometeo (1931), argumentando que *la leyenda intenta explicar lo inexplicable; dado que parte de un fundamento de verdad, ha de acabar de nuevo en lo inexplicable*<sup>676</sup>? Relato de Kafka de apenas una página que termina por exponer que, pasado el tiempo, aconteció el olvido de aquella historia que ya carecía de fundamento: *los dioses se cansaron, las águilas también. La herida, cansada, se cerró. Quedó el peñasco inexplicable*<sup>677</sup>. Piedra como huella sin huella, donde solo puede anidar, portando cierto sentido, la palabra del mito, exponiendo una cuestión que va más allá del querer decir, y que, frecuentando el terreno de la aporía, expone un signo más “viejo” que la presencia y el sistema de la verdad, más viejo que la “historia”. Más viejo que el sentido y los sentidos: que la intuición donadora originaria, que la percepción actual y plena de la “cosa misma”, que el ver, el oír, el tocar<sup>678</sup>. La ruina y el peñasco pueden verse entonces, como espera y esperanza, como categoría histórica que hace alusión a

<sup>672</sup> Derrida, Jacques, *La voz y el fenómeno*, (1967), Pretextos, Valencia, 1985, p. 165.

<sup>673</sup> Ibid., pp. 165-166.

<sup>674</sup> Ibid., p.165.

<sup>675</sup> Ibid., p.166.

<sup>676</sup> Kafka, Franz, “Prometeo”, (1931). En *En la calle del Alquimista*, Barcelona, Thule Ediciones, 2006, p. 120.

<sup>677</sup> Ibid., p. 120.

<sup>678</sup> Derrida, Jacques, *La voz y el fenómeno...* op.cit., p. 166.

lo más íntimo de nuestra vida, que *alienta siempre la historia, la esperanza motora de la historia*, porque en la ruina aparece intensificado un sentido que no estaba presente cuando la edificación estaba intacta y que sólo la ruina es capaz de sacar a la luz. Por ello, el signo equívoco de que algo ha alcanzado categoría de ruina es *que la ausencia sobrepase en intensidad y en fuerza a la presencia*<sup>679</sup>.

Con la ausencia designada por las ruinas se alcanza una evocación superior a la de la simple presencia y por ello en *Innisfree*, la cámara de Guerin dialoga con las ruinas y bajo ellas aparecen los rastros del film de Ford. En la pequeña película dentro de *Innisfree*, tras los planos detalle de la ruina, corte a otro plano general del acceso al castillo –vaciado de presencia humana- por donde Wayne y O’Hara pasaron durante el protocolario paseo que la tradición de *Innisfree* imponía como cortejo. Tras un largo fundido encadenado es mostrado un encuadre idéntico de *El hombre tranquilo*. Las ruinas han iniciado un movimiento por el cual un alfabeto sucede a otro o, como diría María Zambrano, han posibilitado la entrada en un tiempo anterior, representándose la esperanza motora de la historia, la del acontecimiento ya dicho y al mismo tiempo nunca acabado.

En *Dos cartas a Ana* Guerin condujo a las ruinas a un nuevo proceso. Por un lado la constatación, pues la mirada observa que en las ruinas de Grecia ya no quedan rastros de las grandes obras antiguas que allí estuvieron. Junto con esa experiencia de indización, la experiencia de otra *visión* basada en aquello que ya no está. Y digo *visión* y no mirada porque aquello que aquí se moviliza es un campo que debe ser imaginado, como cuando se cierran los ojos para invocar una imagen. *Visión* interior aparecida gracias a la experiencia de la palabra

---

<sup>679</sup> *Bajo los sueños alienta siempre la esperanza. La esperanza motora de la historia. Y así en las ruinas lo que vemos y sentimos es una esperanza aprisionada, que cuando estuvo intacto lo que ahora vemos deshecho quizás no era tan presente; no había alcanzado con su presencia lo que logra con su ausencia. Y esto: que la ausencia sobrepase en intensidad y en fuerza a la presencia, es el signo equívoco de que algo haya alcanzado categoría de “ruina”.* Zambrano, María, “Una metáfora de la esperanza: las ruinas”, (1951). En *La Cuba Secreta y Otros Ensayos*, Madrid, Endymion, 1996, p. 139.

escrita, la cual versa sobre las grandes obras de la antigüedad de las que solo quedan *exégesis*. Como bien decían acerca de las descripciones de Plinio el Viejo los intertítulos de la primera de las cartas filmadas en *Dos cartas a Ana*:

Sus descripciones de cuadros desaparecidos inspiraron a los pintores del Renacimiento. Descripciones de pinturas que generan nuevas pinturas como imágenes sin imagen... palabras fecundas que generan imágenes. Imágenes para imaginar<sup>680</sup>.

Por lo tanto la ruina es el espacio donde, quedando el sujeto suspendido, se produce la interrogación de *lo real*. Advuértase aquí *que eso Real que constituye la interrogación del sujeto no es la realidad. No es la realidad que el Yo consciente habita, ese universo relativamente confortable en el que nos atrincheramos (...)* Lo Real, en cambio, es aquello que emerge desgarrando el tejido de las redes que conforman la realidad<sup>681</sup>. Ruina como el filo de una paradoja, donde el juicio de lo que se observa en la realidad y el de la *visión* a la que apunta lo real<sup>682</sup> parecen excluirse en su mutua contradicción: es la *memoria imposible*. El régimen de la *visión* viene tutelado en *Dos cartas a Ana* por la palabra y encuentra su manifestación mayor a través de aquello que es llamado- la palabra de Plinio- sobre las ruinas. La mirada registra algo que en realidad se sitúa fuera de su propio registro, porque en las ruinas, *cuando una cosa desaparece, viene otra al momento a ocupar su puesto*<sup>683</sup>. Ruinas como categoría de la variación por la cual el sujeto asiste a un duelo en el que todo

---

<sup>680</sup> Señalar que la evocación que Guerin realiza sobre el cuento de Miguel Marías, *La visión*, es una evocación de una descripción de una experiencia de la que sólo quedan palabras y a las que el cineasta busca un rostro. Cuento que puede ser leído en Anexo 2 de esta tesis.

<sup>681</sup> González Requena, Jesús, "El sujeto y la interrogación por lo real". En *Revista de Filología Francesa*, nº 2, (1992), pp. 79-80.

<sup>682</sup> *Esto tendría, al menos, la ventaja tranquilizante de explicarnos en qué lo que concierne al sujeto es de la categoría de lo imposible y que todo lo que nos viene por medio de él, de lo real, se inscribe de entrada en el registro de lo imposible, de lo imposible realizado, lo real en el cual se talla al patrón del corte subjetivo. Es este real que conocemos bien porque lo volvemos a encontrar en el revés, —de algún modo— de nuestro lenguaje. Cada vez que queremos verdaderamente abordar lo que respecta a lo real, lo real es siempre lo imposible.* Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 13. El objeto del psicoanálisis*, (1965-1966), inédito.

<sup>683</sup> Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, (1830), Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 47.

parece perecedero, pero que también sirve de enlace con una nueva vida que surge de la muerte<sup>684</sup>, ya que las ruinas son una unidad de imagen exterior que conserva internamente las tensiones opuestas<sup>685</sup>. Como antecedente a esta mirada sobre las ruinas expresada por Guerin, tenemos, por ejemplo, el corto *Bassae* (1964) de Jean Daniel Pollet, donde filma el templo de Apolo en el monte Cotilo. La voz en off enuncia el destino de esas ruinas como la morada de la palabra de los dioses, presente antes de todo -incluso de la propia ruina- y que permanecerá incluso cuando la presencia del hombre que designa la ruina sea borrada para siempre.

Templo como morada de la palabra que encontramos también, indirectamente, en *En Construcción* (José Luis Guerin, 2001), donde las ventanas hacen posible un dialogo entre el interior, doméstico, y el espacio exterior ocupado por la presencia del monasterio de Sant Pau. Miramos las ciudades a través de aberturas situadas en el plano vertical, las puertas y ventanas, siendo las fachadas de los edificios las encargadas de dar forma a la ciudad<sup>686</sup>. Las ciudades son traídas por la ventanas, por las cuales la *visión del exterior desde los edificios es habitualmente horizontal, la del horizonte, y por lo tanto, paralela al suelo y perpendicular a las fachadas*<sup>687</sup>. Insólita es la relación que traen las ventanas en *En Construcción*, pero no por cómo recortan el paisaje, sino por cómo hacen que la ciudad sea vista como una pantalla que entrase en el interior<sup>688</sup>, siendo la ventana un encuadre que recorta las distancias

---

<sup>684</sup> *En la historia caminamos entre las ruinas de lo egregio. La historia nos arranca a lo más noble y más hermoso, porque nos interesamos. Las pasiones lo han hecho sucumbir. Es perecedero. Todo parece pasar y nada permanecer. Todo viajero ha sentido esta melancolía (...) Es un duelo que no deplora pérdidas personales y la caducidad de los propios fines, como sucede junto al sepulcro de las personas queridas, sino un duelo desinteresado, por la desaparición de las vidas humanas, brillantes y cultas. Pero otro aspecto se enlaza en seguida con la categoría de la variación: que una nueva vida surge de la muerte.* Ibid., p. 47.

<sup>685</sup> Véase Simmel, Georg, "Las ruinas", (1919). En *Revista de Occidente*, nº 110, (1989), pp. 108-117.

<sup>686</sup> *La visión del exterior desde los edificios es habitualmente horizontal, la del horizonte, y por lo tanto, paralela al suelo y perpendicular a las fachadas. Se mira a través de aberturas situadas en el plano vertical, las puertas y las ventanas. Las fachadas de los edificios dan forma a la ciudad. Son también las superficies que comunican y separan lo público de lo privado.* Torres, Elías, Luz Cenital, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, (2004), p. 15.

<sup>687</sup> Ibid., p. 15.

<sup>688</sup> Estas ventanas que reconfiguran el paisaje, lo hacen actor y cambian su relación con el interior al que iluminan, hablan en términos de cine en una película titulada *Los chicos de Fengkuei* (1983) del director

de los tiempos. Guerin se ha mostrado conocedor de que adyacente al edificio cuya construcción grababa se encuentra el monasterio de Sant Pau del Camp del siglo XIII, la construcción más antigua de la ciudad de Barcelona. En la película, cuando el edificio está ya muy avanzado, se muestra a los obreros en encuadres amplios y con profundidad de campo. En la conversación que mantienen Adbel, un obrero marroquí, y el encargado de la obra, Juan López, la puesta en escena restringe el plano-contraplano y ambas personas son mostradas en un único plano. Gran parte del encuadre está ocupado por una gran ventana sin cristal desde la que se ve claramente el monasterio.



**Imagen 10.5:** *En Construcción*

**Imagen 10.6:** *En Construcción*

La referencia a ese monasterio es múltiple durante la película y Guerin lo encuadra desde el interior de la casa en numerosas fases de la obra. Existe una secuencia, cuando aún no se han construido las paredes de la casa, en la que asistimos a una conversación entre Juan López y otro obrero. Ambos comparan el modo de construcción de la nueva edificación con el antiguo monasterio: sus diferentes calidades, materiales, tiempos de ejecución, complejidades, llegando a la conclusión de que el monasterio esconde algún misterio que lo hace

---

taiwanés Hou-Hsiao-Hsien. En una escena, unos niños llegan a un viejo edificio. Una persona les indica que en la última planta se proyecta una película erótica. ¿Qué encontraron los niños al llegar allí? Una gran ventana sin cristal desde la que se veía la ciudad de Taipéi. Hermosa manera de referirse al cine como *tragaluz del infinito*, definición de Noël Burch que hace referencia al pequeño rectángulo por el que sale la luz del proyector en una sala cinematográfica. Ése es el tragaluz del infinito, un lugar destinado a que salga una luz, pero que, a la vez, es capaz de transportarnos a otros mundos. Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, (1991), Madrid, Cátedra, 1999.

imperecedero. Mientras ambos hablan, Guerin inserta varios planos detalle de las piedras del monasterio. Cincelada sobre una de las piedras aparece un motivo que se ofrece como una posible fabulación que explique el misterio de porqué la antigua construcción resiste, indemne, el paso del tiempo: una mano con los dedos índice y corazón extendidos, en el acto de bendecir<sup>689</sup>. Mano que en el arte románico sirve para representar la presencia divina. Imagen de una mano que se refiere a Dios, al verbo, y que por tanto designa el espacio de la palabra, sustentando el lugar divino, que curiosamente de dice mediante una mano, es decir, por lo que dice no ser: dimensión que desborda el querer decir de la imagen, el pensamiento posible del tiempo que podamos intuir, produciendo *un contenido de sentido que no lo espera para ser lo que es. El discurso no hará, si es así, más que sacar afuera un sentido constituido sin él y antes de él*<sup>690</sup>. La perspectiva de la ciudad ofrecida en *En Construcción* cuando se relaciona la construcción moderna con el antiguo monasterio, es una imagen que presenta un conjunto de *historias de temperaturas diferentes, de ritmos diferentes, de espesores y longevidades diferentes*<sup>691</sup>.

Ventana al tiempo de las comparaciones de la larga duración abierta, también, en *Guest*, cuando Guerin realiza un viaje a Macao. El cineasta conoce en un suburbio de esa ciudad a un anciano de noventa años. Unas mujeres que también viven allí dicen a ese anciano que Guerin, hasta ese momento, no ha encontrado más que casinos en Macao. ¿Cómo invocar un Macao pretérito y distinto al de los casinos cuando el propio Macao actual niega su pasado? El anciano enseña entonces a Guerin sus cámaras de fotos y sus propias fotografías. En una de ellas se ve desde fuera la propia casa, donde ambos ahora se

---

<sup>689</sup> Véase *Secuencia 42* en el DVD-1 adjunto.

<sup>690</sup> Derrida, Jacques, “La forma y el querer decir”, (1967). En *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 201.

<sup>691</sup> Pero, entonces, ¿cómo presentar y explicar en su conjunto estas historias de temperaturas diferentes, de ritmos diferentes, de espesores y longevidades diferentes? Lo ideal es superponerlos transparentes, y verlos en la vertical como se ve desde el avión la inmensidad de la luz solar, las nubes por debajo de nosotros, y, cuando tienen la amabilidad de apartarse, un trozo de la tierra de los hombres: algunas casas, un río, una aldea, la perspectiva de una ciudad. Braudel, Fernand, “Escritos sobre el presente”, (1982-83). En *Escritos sobre la historia*, 1991, Madrid, Alianza, p. 156.

encuentran. Esa casa sigue rodeada de un pequeño muro horadado de agujeros que, como el anciano describe sobre la foto, se hizo para ocultar a la casa y a las personas que allí vivían. Foto que ahora presenta a difuntos –solo queda vivo el anciano que la describe- y que es documento de una supervivencia ante un acto –la construcción del muro- que trataba de hacer invisibles las huellas de los que allí habitaban. Movimiento de borrado que parece duplicado hoy en día, si pensamos en ese Macao en el que Guerin solo ha encontrado casinos.

Para recuperar las huellas que una mirada sin mirada ha tratado de borrar, Guerin concilia en esta secuencia la voz del anciano testigo, sus documentos fotográficos y la casa donde ambos ahora se encuentran. La foto antigua y el testimonio marcan el desgarró, la emergencia de *lo real* sobre Macao, creada por Guerin al *extender el campo de nuestras comparaciones a través de la inmensidad del tiempo vivido*<sup>692</sup>. Por ello, cuando la secuencia está a punto de clausurar, la cámara corre bordeando el muro, viéndose la casa entrecortada entre los orificios del muro, mientras la música entra en la banda sonora y un plato de batería susurra un sonido parecido al de un tren<sup>693</sup>. Cada una de esas entrecortadas imágenes de la casa, contiene en su transitoriedad, en su percepción efímera, el ilustre pasado de Macao que el presente ha tratado de borrar.



**Imagen 10.7:** *Guest*



**Imagen 10.8:** *Guest*

<sup>692</sup>La larga duración es, aunque parezca imposible, extender el campo de nuestras comparaciones a través de la inmensidad del tiempo vivido. Braudel, Fernand, “Escritos sobre el presente... op.cit., p. 153.

<sup>693</sup> Todo esta secuencia se encuentra en *Secuencia 43* en el DVD-1 adjunto.

Establecerse allí, por tanto, donde apenas quedan imágenes que interrogar, cuando la realidad, obstinadamente, trata de olvidar. Un ejercicio que se torna definitivo y dramático en *Recuerdos de una mañana* (2011), donde Guerin sale directamente a la calle, en busca de testimonios acerca de Manel, vecino de su barrio que se suicidó tirándose por el balcón de su casa, situada enfrente de la vivienda de propio director. Testimonios que intentan describir a Manel y que son auténticas imágenes sin imagen que definen la figura de éste, cómo se veía a sí mismo, cómo tocaba el violín, cómo fueron sus últimos instantes mientras agonizaba en el suelo. Porque, una experiencia del duelo consiste en reconocer que los muertos están ahora sólo en nosotros, en imágenes interiores, entendiendo que el otro fuera de nosotros no es nada, dándose, entonces, una interiorización de algo más grande que nuestra existencia: la muerte, presente ya en nuestro interior y que, a su vez, es el más allá de nosotros. Insoportable paradoja la de guardar al muerto en nosotros, y *cuando decimos “en nosotros” y cuando hablamos tan fácilmente y tan dolorosamente de dentro y de fuera, estamos hablando de una visibilidad del cuerpo, de una geometría de las miradas, de una orientación de las perspectivas. Hablamos de imágenes. Aquello que está en nosotros parece reducirse a imágenes, que pueden ser recuerdos o monumentos, pero en cualquier caso están reducidas a una memoria formada por escenas visibles que no son más que imágenes puesto que el otro, del que son la imagen, sólo aparece en ellas, precisamente, como el desaparecido*<sup>694</sup>. La responsabilidad que nos deja el muerto es guardarlo, decirlo incesantemente mientras lo miramos. Pero ni siquiera cuando permanecemos en la posteridad de su vida, siendo su último refugio -y mortalmente vivos por lo tanto-, podemos encontrarnos con él; tras su muerte, enunciada en esas imágenes interiores desde las que todavía nos observa, las miradas –la nuestra y la suya-

---

<sup>694</sup> Derrida, Jacques, “A golpe de duelo”, (1993). En *Cada vez única, el fin del mundo*, Valencia, Pretextos, 2005, p. 170.



ni siquiera pueden cruzarse. Se trata de una disimetría en el cruce de ambas miradas, la nuestra y la de su imagen, *que es más vidente que visible*<sup>695</sup>.

¿Cómo vulnerar el olvido a Manel? ¿Cómo encontrar una imagen del muerto, una vez la película ha ido desvelando el tormento que ha llevado a Manel al suicidio? Y hacerlo sin contar apenas con imágenes de Manel, sin rastros visibles de la tragedia en la realidad circundante y, precisamente por ello, buscando la *visión* que emerja desgarrando el tejido de las redes que conforman la realidad. Falta una imagen que exprese todo lo que la película ha ido descubriendo en torno a Manel. Imagen del muerto que Guerin encuentra en una pintura de Lionello Balestrieri, *Escuchando a Beethoven* (1900). Así en una secuencia, en primer lugar, el cineasta juega con la ventana de su propia casa reflejada sobre este cuadro, fijando su atención en las expresiones entristecidas de las personas situadas en el margen izquierdo de la pintura, mientras el reflejo de la ventana se sitúa en el margen derecho, tapando al violinista que aparece en ese lugar en la pintura de Balestrieri. A continuación se produce un corte a un rostro de la pintura que parece entristecido y cercano a la caricatura.

En esa misma secuencia Guerin, añadiendo otro icono, graba la ventana reflejada sobre una pantalla en la que se reproduce una secuencia en la que Chaplin<sup>696</sup> toca el violín. Guerin vuelve después al cuadro de Balestrieri, mostrando otros detalles de esta pintura, siendo el último inserto de esta secuencia aquel que enseña al violinista de la pintura al lado del reflejo de la ventana de la casa de Guerin<sup>697</sup>. Se trata de una secuencia compuesta de planos cámara en mano de gran radicalidad en los que Guerin ofrece el relevo a la imagen de Manel que mostró al inicio de la película- en la que Manel aparecía frente a la ventana tocando el violín- y que componen la fabulación acerca de una persona que en un acontecimiento fatal del que no hay imágenes, fue poco a poco cayendo en el olvido.

---

<sup>695</sup> Ibid., p. 170.

<sup>696</sup> Esta secuencia es un extracto de *The Vagabond*, película de Charles Chaplin del año 1916.

<sup>697</sup> Véase *Secuencia 44* en el DVD-1 adjunto.

### ***Del documento al monumento***

¿Qué papel otorgar a esos planos de otras películas que a veces se movilizan en las películas de Guerin? Son planos en ruinas lo que constituye el material que Guerin utiliza en el inicio *Tren de sombras*. Esas deterioradas imágenes, como los planos insertados de *El hombre tranquilo*, reconfiguran el presente porque tienen más memoria y porvenir que aquel que las mira.

Ante una imagen –tan antigua como sea-, el presente no cesa jamás de reconfigurarse (...) Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento de futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la contempla<sup>698</sup>.

Como hemos visto el cine de Guerin busca una *visión* de la historia que releva al tiempo presente, convirtiendo a éste en la fabulación de la reminiscencia. Se debe añadir aquí, en coherencia con lo expuesto hasta ahora en este estudio, que la imagen percedera tomada como resto con el que realizar un nuevo montaje es la artífice de que la permanencia del pasado se conjugue con el paso del tiempo, siendo la nueva vida que nace la perteneciente a una imagen que sobrevive a su propia muerte. Así, la pequeña película dentro de *Innisfree* analizada en el epígrafe anterior desmonta el tiempo y pone ante la mirada un presente reminiscente. Pero, ¿cómo son además movilizadas los planos de Ford dentro de esa pequeña película de *Innisfree*? Se puede señalar aquí la proximidad de la obra de Guerin, salvando la diferencia de medios, con otros autores que han planteado la historia lejos de modos tradicionales. Pienso

---

<sup>698</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo...* op.cit., p. 12.

en Michel Foucault y en su *Arqueología del Saber* (1969), precisamente por cómo ha cambiado la noción misma de arqueología, separándola de la interrogación al monumento como un rastro inerte y mudo, como hacía la historia tradicional. La historia expuesta por los trabajos de Foucault sería de un trazo multiplicador de rupturas y no de sutura en las causalidades. Foucault afirma de la historia tradicional:

Digamos, para abreviar, que la historia, en su forma tradicional, se dedicaba a “memorizar” los *monumentos* del pasado, a transformarlos en *documentos* y a hacer hablar esos rastros que, por sí mismos, no son verbales a menudo, o bien dicen, en silencio, algo distinto de lo que en realidad dicen. En nuestros días, la historia es lo que transforma los *documentos* en *monumentos*, y que allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos<sup>699</sup>.

Como un trabajo de historiador que se sale del cauce tradicional debe entenderse la escritura de Guérin en *Innisfree*, ya que el cineasta, frente al documento heredado –*El hombre tranquilo*–, toma como *tarea primordial, no el interpretarlo, ni tampoco determinar si es veraz y cuál es su valor expresivo, sino trabajarlo desde el interior y elaborarlo*<sup>700</sup>, en un claro contraste con la historiografía convencional. La historia como arqueología propuesta por Foucault no trata al documento como una materia inerte con la que reconstruir lo que los hombres han hecho y de lo que sólo quedaría un trazo apenas legible. El planteamiento de Foucault establece, por lo tanto, un distanciamiento radical frente a la historiografía convencional, y me servirá para una lectura posible a una de las partes de la pequeña película dentro de *Innisfree*, anteriormente analizada como experiencia de la *visión*. En esta pequeña película, esta *visión*

---

<sup>699</sup> Foucault, Michel, *Arqueología del saber*, (1969), México, Siglo XXI, 1997, pp. 10-11.

<sup>700</sup> Ibid., pp. 9-10.

ligada a la forma que trae la reminiscencia es contrapuesta a una mirada inmovilista y causal a la historia.

Uno de los últimos textos de Walter Benjamín, *Sobre el concepto de Historia* (1940), trata en esencia este conflicto, y es por ello que acudiré también al escritor alemán para analizar la contraposición entre el tiempo reminiscente que busca Guérin y el historicismo causal. Llamativa es la doble cita que en esta parte de *Innisfree* se realiza de la frase *un alfabeto sucede a otro, una moneda a otra*. En el primer caso, ya descrito, las imágenes de un cementerio en ruinas se montan junto con las imágenes de la película de Ford situadas en esa localización: evidencia de un tiempo pasado que asalta el tiempo que pasa, creándose una latencia por la cual el cineasta capta la *constelación en que se adentró su propia época junto a una anterior que se halla determinada totalmente*<sup>701</sup>. En un cuadro de Klee llamado *Angelus Novus* (1920), encontró Walter Benjamin una mirada donde se muestra ese concepto de historia que considero cercano a lo expuesto en *Innisfree*. En el texto de Benjamin, este ángel de la historia ve imposible la permanencia en el pasado, porque desde el futuro al que el ángel da la espalda una tempestad le empuja a abandonar<sup>702</sup>. Algo de ese asedio al materialista histórico se anuncia, precisamente, en la segunda enunciación de la frase *un alfabeto sucede a otro, una moneda a otra*, dentro de la pequeña película insertada en *Innisfree*. Guérin detiene su mirada para constatar una construcción de la historia y de la película de Ford que es

---

<sup>701</sup> *El historicismo se contenta con establecer un nexo causal entre momentos diferentes de la historia. Mas ningún hecho es, en cuanto causa, justamente por eso ya histórico. Se ha convertido en tal, póstumamente, con empleo de datos que pudieran hallarse separados de él por milenios. El historiador que parta de ello deja de permitir que una mera sucesión de datos corra por los dedos como un rosario. Con ello, capta la constelación en que se adentró su propia época junto a una anterior que se halla determinada totalmente.* Benjamin, Walter, “Sobre el concepto de Historia... op.cit., p. 318.

<sup>702</sup> *Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las arrojando a sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.* Ibid., p. 310.

muy distinta a la suya. La voz en off dice: *la casa, su imagen, su falsificación*, mientras se muestran, sucesivamente, el cottage en ruinas del origen de Ford, un fotograma de *El hombre tranquilo* donde aparece el cottage de Sean Thornton, y una copia de la casa de *El hombre tranquilo*, construida en Cunga St. Feichin como reclamo turístico. Sobre el cottage construido para los turistas aparece la segunda declinación de la frase *un alfabeto sucede a otro, una moneda a otra*. Ese cottage pintoresco y turístico, ilustra una mirada al pasado opuesta al de Guerin, quien examina los documentos —las imágenes de Ford— y el espacio de Cunga St. Feichin buscando una experiencia única del pasado en la que *no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino en el que el tiempo está en equilibrio e incluso ha llegado a detenerse*<sup>703</sup>.

Como una mirada que observa al historicismo causal y tradicional en su procedimiento aditivo, el cual *proporciona la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío*<sup>704</sup>, se puede entender esta secuencia del cottage de los turistas en los que muestra un intercambio de billetes y la compra de cintas VHS de la película de Ford, en lo que parece una descripción de una historia fetichista y mercantilizada que ignora, tapa, ese pasado fantasmagórico hacia el que Guerin posa su mirada. Y utilizo el término fetiche según el origen que Lacan concede al término, como palabra derivada de la palabra portuguesa *factiço*, que en castellano es facticio: artificial o fabricado<sup>705</sup>.

---

<sup>703</sup> Ibid., p. 316.

<sup>704</sup> Ibid., p. 316.

<sup>705</sup> Hemos visto aquí en acción a un personaje fetichizado, o hechizado —es la misma palabra, las dos están vinculadas con *factiço* en portugués, origen histórico del término fetiche, que no es sino la palabra facticio. Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto*, (1956-1957), Buenos Aires, Paidós, 1994, p. 172.



Imagen 10.9: *Innisfree*

Imagen 10.10: *Innisfree*

La coda de esta breve película dentro de *Innisfree* muestra una piedra donde aparecen cinceladas las palabras del poeta Yeats.

Yo, el poeta William Yeats  
 Con paneles de madera  
 Y pizarra,  
 Y hierros de la forja de Gort,  
 Restauraré esta torre  
 Para mi mujer.  
 Dios quiera que ellos queden  
 Cuando todo caiga en ruinas

Ese plano puede entenderse como el corolario de la visión histórica del propio Guerin. En estas palabras de Yeats se alude a lo que casi puede entenderse como una sinopsis de *El hombre tranquilo*, película sobre el retorno cuyas imágenes son interrogadas sobre el espacio actual de Cunga St. Feichin hasta encontrar su fantasmagórico regreso. Como si desde los documentos y desde las ruinas donde Guerin fija su mirada se pudiese realizar una doble *memoria imposible*. La primera, referida a la reminiscencia de la película de Ford, la cual a su vez referencia otra *memoria imposible*: la fabulación surgida

bajo la evocación de algo que no existió salvo en el nombre que Yeats<sup>706</sup> creó para formar una utopía: *Innisfree*. Este nombre sirve para designar, en primer término, un lugar que en el poema de Yeats *La isla en el lago de Innisfree* (1890) es un espacio arcádico donde retornar, y que además sirvió a John Ford para crear un *mosaico ficticio*<sup>707</sup> en su propio retorno a Irlanda. Quiero señalar aquí lo que para mí constituye la más hermosa idea de las muchas que Guerin crea en esta película: el registro de lo imposible, de lo imposible y, paradójicamente, realizado, doblemente aquí irrealizable –porque alude a una utopía de Yeats y a otra de Ford. Una palabra fundadora, *Innisfree*, que comparece como imagen por primera vez en la narración de Ford, se continúa en la propia obra de Guerin. *Innisfree*: película sobre un múltiple retorno - el que describe Yeats en su poema, el de Ford a Irlanda, el que narra la película *El hombre tranquilo*- en la que se describe que la película de Ford surge todos los días en un pueblo de Irlanda pregnado para siempre de ese relato. Pero, ¿cómo hacer retornar algo que aparentemente sólo existió en la ficción?, ¿cómo ejercer una *memoria imposible*? El *im-* de lo im-posible, nos dice Derrida, *no es simplemente negativo o dialéctico, introduce a lo posible, es hoy su ujier; lo hace venir, lo hace girar según una temporalidad anacrónica (...) excede el saber, condiciona la interpelación al otro, inscribe todo teorema en el espacio y el tiempo de un testimonio*<sup>708</sup>. Pensamiento en *double bind* a partir del cual es preciso repensar lo posible como imposible, *diástole, sístole y síncope, latido de lo posible im-posible, de lo imposible como condición de lo posible*<sup>709</sup>.

---

<sup>706</sup> El poema *La isla en el lago de Innisfree* es entregado como Anexo 3 de esta tesis.

<sup>707</sup> (Sobre Ford) *Su Innisfree no existe más que en The Quiet Man, es una creación de su espíritu, un mosaico ficticio creado con retazos de pueblos diferentes y hasta distantes –ni siquiera del mismo condado–, elegidos tras meticulosas y dilatadas localizaciones, que veintitantos años después obligaron a José Luis Guerin, cuando se le ocurrió hacer Innisfree (terminada en 1990), a recorrer media Irlanda en su busca.* Marías, Miguel, “El Hombre Tranquilo y sus raíces”. En *Viridiana*, n° 3, septiembre, (1992), p. 188.

<sup>708</sup> Derrida, Jacques, *Como si fuese posible*, (1998). Consultado en la edición web del portal web *Derrida en Castellano*. Véase [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida\\_im\\_posible.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida_im_posible.htm).

La publicación original se encuentra en *Revue Internationale de Philosophie* 3 ), “Derrida with his Replies (1998). El texto original de Derrida tiene como título original “Within such limits”.

<sup>709</sup> Derrida, Jacques, *Como si fuese posible*, (1998). Consultado en la edición web del portal web *Derrida en Castellano*. Véase [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida\\_im\\_posible.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida_im_posible.htm).

Para recuperar un acontecimiento ficcional pasado y registrar su retorno –en forma de *memoria imposible*– en la realidad presente de Cunga St. Feichin, Guerin crea un archivo insólito: registra paralelismos entre acciones de la película de Ford que se siguen representando en el pueblo décadas después –la pareja que pasea en una bicicleta en tándem como lo hacían Wayne y O’Hara en la película de Ford<sup>710</sup>. Esta tendencia, como constante de una escritura, ya ha sido ejemplificada y desarrollada a lo largo de anteriores páginas. Pero lo original del archivo creado por Guerin es la historia de los anexos y los márgenes que documenta a lo largo de las palabras que recoge, reflejando esos conocimientos más o menos imperfectos: niños que evocan la película, ancianos que hablan de la historia de Irlanda, de Ford, del rodaje y que introducen la historia en dimensiones inciertas, fabuladoras: se trata de *esos tematismos seculares que no han cristalizado jamás en un sistema riguroso e individual, sino que han formado la filosofía espontánea de quienes no filosofaban (...) ese rumor lateral, de esa escritura cotidiana y tan pronto borrada que no adquiere jamás el estatuto de la obra o al punto lo pierde*<sup>711</sup>. Quiero señalar dos secuencias de *Innisfree* en las que Guerin se detiene en esta historia de los anexos y márgenes. La primera es aquella en la que dentro del mismo bar de *El hombre tranquilo*, gente de mediana y avanzada edad relata la lucha por la liberación irlandesa, la persecución inglesa y la lucha del IRA. Sobre uno de estos testimonios filmados en el bar Pat Cohan, Guerin introduce travellings en el bosque que ilustran esa historia de asaltos y emboscadas. Después, planos de la campiña que son surcados por voces que provocan el extrañamiento de la imagen y que describen el espacio dado a ver como una *tierra santa* donde entrenaban, comían y dormían los protagonistas de la lucha armada. Los testigos

---

La publicación original se encuentra en *Revue Internationale de Philosophie* 3 ), “Derrida with his Replies (1998). El texto original de Derrida tiene como título original “Within such limits”.

<sup>710</sup> He seleccionado este motivo entre los múltiples que desarrollan esta tendencia de buscar en la realidad la representación cotidiana de la película.

<sup>711</sup> Foucault, Michel, *Arqueología del saber...* op.cit., p. 230.



describen lo que allí tuvo lugar y simulan disparar para después mostrar unas balas, diciendo que en las rocas todavía quedan bombas que pueden explotar<sup>712</sup>.



**Imagen 10.11:** *Innisfree*

**Imagen 10.12:** *Innisfree*

La segunda secuencia es aquella en las que aparecen fotos del rodaje de la película de Ford, cuando la banda sonora es poblada por diversas voces que se superponen y relatan sus recuerdos sobre el rodaje de esa película<sup>713</sup>. Incluyo también en este singular archivo las diversas canciones populares que durante la película cantan los habitantes del pueblo, las cuales hacen referencia a personajes o momentos históricos relevantes de la historia irlandesa. Este enfoque sobre el tema y testimonio secular es recuperado en *Guest* y en *En Construcción* durante numerosos ejemplos. Su expresión máxima es la aparición en *En Construcción* de un cementerio romano mientras se excava para cimentar el nuevo edificio. Guerin registra el curioso saber de las muchas personas que merodean por la zona del acontecimiento y que ofrecen su mirada particular sobre temas como la guerra, la muerte, el origen de esos cuerpos<sup>714</sup>. Hago notar aquí que el subtítulo de esta obra, aparecido en el primer plano de la película tras la bobina de Joan Colom (1959) que abre esta obra, dice: *cosas vistas y oídas*

---

<sup>712</sup> Véase *Secuencia 45* en el DVD-1 adjunto.

<sup>713</sup> Véase *Secuencia 46* en el DVD-1 adjunto.

<sup>714</sup> Véase *Secuencia 47* en el DVD-1 adjunto

*durante la construcción de un nuevo inmueble en “el Chino”, un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo.*

La originalidad de la idea, por la cual he tematizado esta tendencia bajo la película *Innisfree*, es que el archivo es aquí más poliédrico a pesar de parecer más fácilmente circunscribible a una única propuesta -en cuanto a que responde a un objeto histórico concreto. ¿Es este objeto un simple documento o la propia película de Guerin lo invoca construyendo un monumento de celuloide en vez de mármol? Y es relevante escoger aquí la palabra monumento porque lo que trae Guerin en *Innisfree*, recordémoslo aquí en consonancia con lo expuesto en esta tesis doctoral, es la supervivencia en la realidad presente que filma y monta, de unas secuencias ficcionales y de unos personajes míticos que sólo responden al universo ficcional de Ford y que, en el pueblo que Guerin retrata, son vividos como una cosa que realmente sucedió y que continua sucediendo. Es ésta, por tanto, su propia *memoria imposible*: considerar a una *ficción* como *El hombre tranquilo* como un suceso real del que Guerin realiza un monumento con el que se prosigue esa *ficción*, en la realidad. El monumento no es, no puede ser entonces en este caso, una visión simple de la conmemoración, sino que cobra carácter de una fabulación basada en que la película de Ford *susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento*<sup>715</sup>. Sensaciones persistentes que son ciertas vibraciones, aperturas, encuentros, gestos que se llevaron a cabo en la filmación de la película y durante el rodaje de *El hombre tranquilo* y que al invocarse *componen en sí un monumento siempre en devenir, como esos túmulos a los que cada nuevo viajero añade una piedra*<sup>716</sup>, estableciéndose una restauración de un acontecimiento ficticio, lanzado a la vez al porvenir, en la espectralidad de un fantasma marcado por la huella de la imposibilidad y de la memoria, *que ya no se rige por el pensamiento*

---

<sup>715</sup> Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *¿Qué es la Filosofía...* op.cit., p. 178.

<sup>716</sup> Ibid., p. 178.

*tradicional de lo posible*<sup>717</sup>, que dice el acontecimiento en la imposibilidad de ser dicho, como venida de lo imposible.

Entonces, el monumento, la obra de Ford, como forma artística, ¿qué conserva y cómo lo conserva<sup>718</sup> si ya no sólo conmemora? Conserva algo distinto y es algo a lo que Guérin presta suma atención: el hombre, Ford en este caso, ausente y presente a la vez en la localidad de Cunga St. Feichin, porque el hombre, tal y como fue tomado por sus propios materiales con los que creó su antigua película, es, él mismo, *un compuesto de perceptos y de afectos*<sup>719</sup>, es decir, el resultado de que su sensación no se realice en un material sin que el material se traslade por completo a la sensación<sup>720</sup>. Se pinta, se escribe, se filma con sensaciones. Se pintan, se escriben, se filman sensaciones y por tanto el *percepto* que creó Ford no es la percepción, sino el conjunto de percepciones y de sensaciones que lo sobrevivieron<sup>721</sup> y que siguen merodeando en Cunga St. Feichin.

---

<sup>717</sup> Derrida, Jacques, *Como si fuese posible*, (1998). Consultado en la edición web del portal web *Derrida en Castellano*. Véase [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida\\_im\\_posible.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida_im_posible.htm).

La publicación original se encuentra en *Revue Internationale de Philosophie* 3 ), "Derrida with his Replies (1998). El texto original de Derrida tiene como título original "Within such limits".

<sup>718</sup> *El joven sonreirá en el lienzo mientras éste dure. La sangre late debajo de la piel de este rostro de mujer, y el viento mueve una rama, un grupo de hombres se prepara para partir. En una novela o en una película, el joven dejará de sonreír, pero volverá a hacerlo siempre que nos traslademos a tal página o a tal momento. El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (quid juris?), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (quid facti?), piedra, lienzo, color químico, etc. La joven conserva la pose que tenía hace cinco mil años, un ademán que ya no depende de lo que hizo. El aire conserva el movimiento, el soplo y la luz que tenía aquel día del año pasado, y ya no depende de quien lo inhalaba aquella mañana. Ibid., p. 164.*

<sup>719</sup> *Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que, valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido tomado por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí. Ibid., pp. 164-165.*

<sup>720</sup> *La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al percepto o al afecto. Ibid., p. 168.*

<sup>721</sup> *¿Qué son los perceptos? Creo que un artista es alguien que crea perceptos. Entonces, ¿por qué emplear una palabra rara, "percepto", en lugar de percepción? Precisamente porque los perceptos no son percepciones. Diría: ¿qué quiere un hombre de letras, un escritor, un novelista? Yo creo que quiere llegar a construir conjuntos de percepciones, de sensaciones que sobreviven a aquellos que las experimentan. Y eso es un percepto. Un percepto es un conjunto de percepciones y de sensaciones que sobrevive a aquél con la experimenta. En El abecedario Deleuze. En 1988 Deleuze accede a realizar una serie de entrevistas con Claire Parnet para la televisión. Accede no sin establecer una cláusula por la cual los productores se comprometen a no emitir esta aparición televisiva de Deleuze hasta su muerte. La entrevista realizada por Pierre-André Boutang para ediciones Montparnasse toma el formato de Abecedario. Parnet va presentando palabras cuya inicial sigue*

De la misma manera que *Innisfree* se entiende como un monumento a *El hombre tranquilo*, la película de Guerin *Recuerdos de una mañana* se erige como monumento con respecto a Manel. Los vecinos que van poblando la película conforman un monumento nunca concluido del todo, siempre en progreso, siempre en devenir respecto al desaparecido. La música aparece en esta película de un modo aural, atmosférico, en un cuidado manejo del sonido directo y de la posterior mezcla, siendo muchas de las comparecencias de los personajes que aparecen en la película transfiguradas por las melodías de algunos de los numerosos músicos del barrio. Además Guerin descubre y hace comparecer a muchos de estos músicos anónimos, recavando su testimonio o mostrando sus vidas. A su vez la fabulación del pasado interviene insinuando la presencia de la mirada de Manel en el barrio: tomo como ejemplo la secuencia en que Guerin se detiene en lo que mira un saxofonista, con el cual mantenía una correspondencia de miradas y gestos que la película desentierra<sup>722</sup>.

Destacaba anteriormente la importante presencia aural de la música en muchas partes de la película. En la presencia de la melodía encuentra Guerin el modo de mostrar el lugar del acontecimiento de un modo transfigurado a cómo era evocado en otras partes de la película. Una joven violinista toca frente a la ventana una pieza. Tras mostrar su rostro Guerin encuadra, tras unas cortinas, la terraza desde la que saltó Manel. Música que acude para describir *la situación de quien se perdió a sí mismo, de quien ya no puede decir “yo”, de quien en el mismo movimiento perdió el mundo, a la verdad del mundo, de quien pertenece al exilio, a este tiempo de desamparo*<sup>723</sup>. Película sobre la música, sobre el músico y las relaciones entretejidas e invisibles que sólo la atención puede concretar. Al final de la película el cineasta introduce, sobre planos de la ciudad, una voz y sonido percusivo. Guerin muestra después a la joven violinista

---

el alfabeto y Deleuze desarrolla con ellas su pensamiento. La descripción de *percepto* se encuentra en *I de idea*. Véase [http://www.youtube.com/watch?v=UifLc8bhvX0&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=UifLc8bhvX0&feature=player_embedded).

<sup>722</sup> Secuencia analizada en el capítulo *La memoria que mira*.

<sup>723</sup> Blanchot, Maurice, “La exigencia de la obra”. En *El espacio literario*, (1955), Barcelona, Paidós, 1992, pp. 68-69.

digitando con sus dedos sobre su otra mano, como si tocase el violín<sup>724</sup>. Dedos que recuerdan a las manos del padre de un guitarrista, aparecido con anterioridad en la película, cuando intentaba explicar la crispada forma de tocar de Manel. Gesto que ahora deviene *experiencia de la exterioridad, un puro volcarse hacia fuera: fuga tendida a lo ilimitado*<sup>725</sup> porque la muerte pulsa con notas de silencio y sonido cada uno de los testimonios de estos músicos enfrentados a ese murmullo *que una vez escuchado, no puede dejar de serlo, y como nunca lo escuchamos de verdad, como escapa a la escucha, escapa también a cualquier distracción (...) es como el vacío que habla, un murmullo ligero, insistente, indiferente, que sin duda es el mismo para todos, que carece de secreto y que, sin embargo, aísla a cada uno, lo separa de los demás, del mundo y de sí mismo*<sup>726</sup>. El cine es aquello que busca resistir ante el olvido, fabulando hasta rozar la muerte que nos rodea.

---

<sup>724</sup> Véase *Secuencia 48* en el DVD-1 adjunto

<sup>725</sup> Antich, Xavier, “Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna... op.cit., p. 74.

<sup>726</sup> Blanchot, Maurice, “Muerte del último escritor”. En *El libro por venir*, (1959), Madrid, Trotta, 2005, pp. 256-257.

# *Sobre el viaje*

*En un charco verdoso –piedrecillas, plantas acuáticas, batracios, plantas diminutas- reconocí al mismo tiempo el Bayon de Angkor y una época de Max Ernst.*

**Octavio Paz**<sup>727</sup>

---

<sup>727</sup> Paz, Octavio, *Corriente alterna*, (1967), México, Siglo XXI, 1984, p. 31.

El *nombre* como promesa, como disposición de futuro, no como una *gesture*<sup>728</sup>, sino vuelto hacia esa esencia antigua que el *nombre* contiene y que acompaña a la persona en su aprendizaje. El nombre, en la obra de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), designa el aprendizaje de la pluralidad del tiempo, es el sedimento de la memoria, el signo del devenir de una vida por el cual *À la recherche...* no está *solo enfocada hacia el pasado y los descubrimientos de la memoria, sino hacia el futuro y los progresos del aprendizaje*<sup>729</sup>. Digo aprendizaje, aunque debería decir, matizar, firmar al pie de esta enunciación, que antes de todo –y por ser una promesa- el nombre fue deseo de aprendizaje, el signo inicial de una hoja de ruta que la propia búsqueda expresa *como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, al parecer, informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles*<sup>730</sup>. Antes de ese recorrido y aprendizaje existe un tiempo que se pierde, mediante el cual se forma un tiempo abstracto y ensoñado donde se sitúa, a través del nombre de la ciudad, no sólo un lugar único al que viajar, sino muchos viajes simultáneos que recaen sobre nombres cargados de relatos ilustres y de un futuro goce de placeres artísticos<sup>731</sup>. Ocupan más espacio en nuestra vida las tierras soñadas o deseadas que aquella en la que realmente vivimos. Así, soñar con el

---

<sup>728</sup> Una actriz, Gene Tierney, descubierta en todo el esplendor de su belleza, a la cual la vida sometería a muy duras pruebas; y una ciudad legendaria, Shanghai, escenario privilegiado de la ficción, donde todas las historias podían suceder. Sus nombres me acompañan desde entonces, encarnando -¿cuestión de azar?- la trama de una historia y unos personajes que, al sumarse al ambiente y a los personajes de la novela de Juan Marsé, ha estado presente en la inspiración del guión cinematográfico que el lector tiene ahora en sus manos. Su título *La promesa de Shanghai* –es decir, ni *gesture* ni “embrujo”: sólo promesa, promesa del mundo-, sugiere que como cineasta, yo no he podido, ni quizás podré nunca, viajar verdaderamente a Shanghai más que a través de lo imaginario. Erice, Víctor, *La promesa de Shanghai*, Madrid, Areté, (2001), p. 14. Se trata del guión cinematográfico basado en la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shanghai*. Víctor Erice fue apartado de la dirección del proyecto a pocas semanas del inicio del rodaje.

<sup>729</sup> Deleuze, Gilles, *Proust y los signos*, (1964), Barcelona, Anagrama, 1995, p. 36.

<sup>730</sup> Proust, Marcel, *Por el camino...* op.cit., p. 65.

<sup>731</sup> Durante aquellos meses –en los que yo volvía, como sobre una melodía, sin hartarme sobre aquellas imágenes de Florencia, de Venecia y de Pisa, que despertaban en mí un deseo tan hondamente individual, como si hubiera sido un amor, amor a una persona-, yo no dejé de creer, por un momento, que dichas imágenes correspondieran a una realidad independiente de mí, y me hicieron sentir esperanzas tan hermosas como la que pudo tener un cristiano de los tiempos primitivos en vísperas de entrar en el paraíso. Ibid., p. 472.

viaje próximo a Venecia, nos dice Proust, más que un lugar concreto, en realidad es repetir su nombre hasta evadirse y evadirla en parte, porque lo que de ella se espera no es verla en sí, sino como algo delicioso y diferente que se anuncia y enuncia con el nombre de una tierra. Nombres que relatan por sí mismos, que sobrepasan simbólicamente aquello que realmente presentan. Como si un pasado legendario pretendiese y pudiese figurar todo aquello que realmente el viajero desea y se dispone a ver: *nuestro pasado legendario trasciende todo lo visto, todo lo que hemos vivido personalmente*<sup>732</sup> porque una imagen previa conduce y guía la tierra a explorar. La ciudad legendaria y deseada tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus tonalidades peculiares. El magnetismo de un solo nombre encierra inicialmente ficciones que proseguir, que corroborar, siendo la imagen de las ciudades un ente de transformación, de adecuación a nuestro deseo de partida. Los lugares ven sometida su visión, su imagen previa, a unas leyes propias que el nombre individualiza, acoge, inscribe.

¡Y qué individualidad aún más marcada torearon al ser designados con nombres, con nombres que eran para ellos solos, con nombres como los de las personas! Lo que las palabras nos dan de una cosa es una imagen clara y usual como esas que hay colgadas en las escuelas para que sirvan de ejemplo a los niños de lo qué es un banco, un pájaro, un hormiguero, y que se conciben como semejantes a todas las cosas de su clase. Pero lo que nos presentan los nombres de las personas y de las ciudades que nos habituamos a considerar individuales y únicas como personas es una imagen confusa que extrae de ellas, de su sonoridad brillante o sombría, el color que uniformemente las distingue, como uno de esos carteles enteramente azules o rojos en los que, ya sea por capricho del decorador, o por limitaciones del procedimiento, son azules y rojos, no sólo el mar y el cielo, sino las barcas, la iglesia y las personas<sup>733</sup>.

---

<sup>732</sup> Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, (1957), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 63.

<sup>733</sup> Proust, Marcel, *Por el camino...* op.cit., pp. 468-469.



En el viaje previo al aprendizaje de la pluralidad que el nombre refleja somos acompañados por una extraña presencia, llegándose a hacer tangible la paradoja de la visión moderna: llegar con el propósito de ver y acabar viendo, buscando, agitando, creando otra vez –si hace falta- lo que ya no está, como el *Innisfree* de Ford creado para *El hombre tranquilo* (1952), o el *Corinto* enunciado por Plinio para narrar el origen de la pintura. Me atrevo a decir más; ver de nuevo lo que nunca estuvo: Fleury, su familia, la progresiva espectralidad de ese pequeño mundo. Porque sin duda Guerin filma, graba, viaja suspendido desde los nombres, desde el tiempo de la nostalgia que a veces toma cuerpo a través del sonido de unas sílabas que denominan un espacio.

Pero, ¿existe una problemática con el nombre como promesa previa? Y de ser así, ¿cuántos nombres puede contener un nombre finalmente? ¿Cómo un nombre propio puede desviarse de la individualidad y trazar un plural? Pienso especialmente en Sylvia, perseguida en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007) mediante un viaje personal y espacial que es una *memoria imposible* que solo encuentra consuelo en otros nombres: el de Goethe ligado a Estrasburgo, el de Beatriz y Dante buscados en la actual Florencia, el de Laura y Petrarca, fabulados por el cineasta en su encuentro amoroso dentro de Avignon. El nombre es desbordado y es por ello que también sirve de toma de conciencia de la búsqueda, de ese aprendizaje por el cual el nombre designa también su propio extrañamiento. Un procedimiento que ya encontramos en la tradición inaugurada por la propia *À la recherche...*, donde, desde sus inicios, se insiste en reflexionar sobre esa estratagema urdida mediante el nombre en la antesala del viaje, cuando la experiencia sobre el propio terreno hace que las ciudades abandonen el perfume con las que eran agasajadas y el espacio abstracto en el que estaban cautivas:

Había otra razón para que aquellas imágenes fueran falsas, y es que, forzosamente, estaban muy simplificadas; indudablemente, había yo encerrado en el refugio de unos

nombres esas aspiraciones de mi imaginación, que mis sentidos percibían sólo a medias y sin ningún placer en el presente, y como en ellos fui acumulando ilusiones, eran imán para mis deseos; pero como los nombres no son muy grandes, todo lo más que yo podía guardar en ellos eran las dos o tres “curiosidades” principales del pueblo, que se yuxtaponían sin intermedio.<sup>734</sup>

¿Cómo afrontar el aprendizaje de esa decepción? La respuesta se ve marcada por aquello que condiciona al desencadenante: el nombre. Y por ello es progresiva, desgarrada, ambivalente, plural. Guerin tiene que observar por ello diversas aristas en *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990). En principio para alejarse de algunas posibles esferas y planteamientos que se pueden formular a través de las imágenes y relatos de partida, porque ¿cómo es posible estar en un sitio y a la vez no acabar de llegar nunca? Como sucede en algunos de los planos esparcidos en *Innisfree*, en la que los turistas parecen tener la necesidad de posar y fotografiarse en monumentos de Cunga St Feichin y en localizaciones de la película de Ford. ¡Qué paradójico es ver de este modo, bajo los fardos impuestos de antemano, creyéndose acunado por otros ojos cuando en realidad se mira de prestado, sin participar en la verdadera esencia de una historia que secretamente aún yace recóndita, a la espera de una mirada atenta! Como si una mano invisible grabara en la memoria un cómodo lugar desde el que observar una historia desecada que nos llega y de la cual, por alguna razón, necesitamos formar parte.

---

<sup>734</sup> Ibid., pp. 470-471.



Imagen 11.1: *Innisfree*

Imagen 11.2: *Innisfree*

### ***Hacia la deriva***

Frente a esta mirada sistematizada y sistematizadora, ordenada y domesticadora del mundo, aquella de los turistas que visitan las localizaciones de *El hombre tranquilo*, la mirada de Guerin aparece como una escritura que expone un modo y un discurso formal en el que tienen cabida la fantasmagoría invocada –Ford y su película- y el encuentro progresivo con materiales que trazan otras leyendas y que recorren también ese espacio, deteniéndose la cámara de Guerin a fabular el pasado filmando una localización vacía: por ejemplo la narración sobre el Capitán Webb y su muerte<sup>735</sup>. Y asumiendo a su vez la aparición de otros temas seculares, en esos márgenes en los que la historia de Irlanda es la del testimonio y vivencia directa de acontecimientos dolorosos<sup>736</sup> que se integran en la propia narrativa. Porque es cierto que miramos el mundo como objeto para descifrar, como portador de signos pretéritos. Pero la cuestión no es tan sólo esa, sino cómo José Luis Guerin afronta también, junto a esa certidumbre de la imagen o la narración de la previa, el desvío al que la tierra visitada finalmente incita. ¿Las imágenes del cineasta acerca del viaje y la historia deben ser postales que referencian e inmortalizan instantes perpetuos y delirantemente perfectos o revelarse contra ese canon? Guerin no equivoca el camino en *Innisfree*, al emplearse en la búsqueda de una esencia antigua que la

<sup>735</sup> Esta secuencia ha sido expuesta en el capítulo *La fabulación del pasado*.

<sup>736</sup> Este punto ha sido expuesto en el capítulo *La fabulación del pasado*.

espera, el azar -con su consecuente aprendizaje e intervención sobre el espacio visitado durante el rodaje-, concretan como una nueva materia sobre la que ejercer su propia y nueva narrativa.

En este sentido el término historia en el cine de Guerin denomina un modo de acercarse a los sucesos como una construcción que proseguir, un suceso todavía no acabado, en contraposición a lo que sumariamente se pretende entender como historia: objeto encontrado, ya conformado e irreversible. A esa comprensión de la imaginación histórica como construcción que, en el fondo, aparece en toda escritura de la historia, Hayden White le ha otorgado el nombre de *tropología*<sup>737</sup>. Al fin y al cabo, la historia es una narración que da paso a otra, como la asunción de un estilo con la que proseguir esa leyenda a la que se viaja y que debe ser continuada<sup>738</sup>. En Guerin, que llega al espacio de la leyenda con nombres cargados de relatos pasados, los límites y fronteras de su propuesta son complejos: si bien es cierto que en *Innisfree* su mirada discrimina huellas reminiscentes, modelos que son ofrecidos y cincelados como una historia de supervivencia de los rostros del pasado -desgarros de la realidad por parte de lo real que reflejan la fabulación y consecución de la leyenda-; no es menos notable que el cineasta afronta además la existencia de ciertas desviaciones que imponen un nuevo pacto con la realidad que hay que formalizar en una escritura cinematográfica que sea testigo además del presente que fluye. Aparece así la gran interrogante abierta por este desafío: retener en parte el impulso de vivenciar únicamente el espacio como un relato pasado, que nos constriñe y, al mismo tiempo, devenir un lugar poroso a otras fisuras abiertas por la realidad a la que se asiste. El mapa trazado inicialmente se desvía porque el viajero es

---

<sup>737</sup> La tropología es la comprensión teórica del discurso imaginativo, de todas las formas por las cuales los diversos tipos de figuraciones (tales como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía) producen los tipos de imágenes y conexiones entre imágenes capaces de desempeñarse como señales de una realidad que sólo puede ser imaginada más que percibida directamente. White, Hayden, (1978-1999), *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 45.

<sup>738</sup> Las operaciones por las cuales un conjunto de acontecimientos es transformado en una serie, la serie en una secuencia, la secuencia en una crónica y la crónica en una narrativización, esas operaciones, sostengo, se comprenden más provechosamente si se consideran, más que de un tipo lógico-deductivo, de un tipo tropológico. Ibid., p. 46.

acechado en su pacto con la realidad, encontrándose frente a frente con aquello que impone un desorden irremediable de fuerza inusitada, desbocada y acechante.

Un ejemplo sobrecogedor de esta fuerza sin límites se encuentra en las reacciones de Ingrid Bergman en *Te querré siempre* (Roberto Rossellini, 1954), cuando viaja con George Sanders por la Italia meridional asistiendo al progresivo desmoronamiento de su matrimonio mientras intenta refugiar su mirada en los monumentos y museos de la provincia de Nápoles. Su mirada, cautiva y apresada, se rinde a su propia liturgia ante la revelación del paisaje de Pompeya en el desentierro de una pareja que fue sepultada, por la ceniza del volcán, justo en el momento del abrazo final. La existencia deja huellas pasadas de límites inciertos donde la vida se mezcla con la muerte, donde existe un abrazo eterno que permanecía oculto y que asalta hasta aturdir a Ingrid Bergman, que permanecía parapetada en el viaje vacacional y que en la secuencia termina huyendo entre lágrimas. El viaje se hace entonces *deriva*, casi en el sentido que los situacionistas definían este concepto, y no tanto trayecto, viaje de un punto a otro. Por ello, una vez en Nápoles, cuando de repente el coche de la pareja es rodeado por una multitud que no les deja avanzar, Bergman y Sanders salen del coche desconcertados. En un momento dado ella es arrastrada por la masa de gente que camina en procesión. En ese instante, frente al pánico que les sacude, ambos entienden que necesitan tenerse para siempre. Las calles de Nápoles no son ya las del viaje perfecto al pasado ni el refugio de la huida, sino el de la *deriva* por la cual algunos rincones poseen diversos estados de ánimo que interpelan y que Roberto Rossellini no hace más que observar.

La ruptura del mapa del viaje trazado aparece también en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, en la que el desbordamiento del nombre propio que origina la búsqueda de Sylvia, imposible de encontrar –de ahí la búsqueda de consuelo en otros nombres y ciudades cargadas de relatos que el protagonista decide visitar–,

es trazado tras una pesquisa por Estrasburgo, narrada mediante imágenes fijas de un mapa, al tiempo que la voz de los intertítulos de la película habla de los posibles itinerarios y acotamientos del terreno de la ciudad para encontrar a Sylvia, cuya imagen última fue vista, veintidós años antes. Las ciudades prendadas de narraciones previas que el protagonista de la película decide visitar –Floencia, Avignon, Madrid–, son entonces espacios de desplazamientos continuos, de desviaciones apresuradas en la búsqueda de una toma de conciencia acerca de los verdaderos propósitos de un viaje que finalmente concluye con el descubrimiento de una nueva película a filmar<sup>739</sup>. A su vez el viaje afrontado en *Guest* (José Luis Guerin, 2010) también resulta heterodoxo, al desviarse de las representaciones consuetudinarias del mundo que el viaje turístico se empeña en situar frente a nuestros ojos. En *Guest* Guerin afronta el viaje por multitud de ciudades con una pequeña cámara digital, con la multitud como dominio, observando apasionadamente, eligiendo, como el pintor de la vida moderna que describió Baudelaire, *domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito*<sup>740</sup>, deseando estar fuera de casa para sentirse sin embargo como en casa en todas partes, ocultándose al mundo tras la cámara. Como si el cine estuviese supeditado a la experiencia del viaje, Guerin, continuador de los primeros operadores de los Lumière, recorre el mundo para dar testimonios de otros lugares<sup>741</sup>.

¿Cómo conseguir, no deseando rodar en la ciudad que se habita, vivir el cine como viaje? *En Construcción* (José Luis Guerin, 2001), encargo cuya condición era ser realizada en la propia ciudad de Barcelona, su ciudad natal, se presentaba

---

<sup>739</sup> En el capítulo *Los personajes universales* ya expuse que *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* se ofrece como una doble ficción: la de la búsqueda de Sylvia y la de un cineasta en busca de una película. Película que en la secuencia final de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* parece encontrada: Guerin escribe, antes de mostrar el rostro de una mujer en el metro, lo que parece la descripción de primera secuencia de *En la ciudad de Sylvia*. En ella figuran lo que parece una sinopsis, los motivos a filmar y el título de la película.

<sup>740</sup> Baudelaire, Charles. "El pintor de la vida moderna..." op.cit., p. 358.

<sup>741</sup> *Yo entiendo el cine de esa manera, creo que está ya congénitamente en los primeros operadores de los Lumière recorriendo el mundo para dar testimonios de otros lugares; así la expresión de Louis Lumière de la casa común del cineasta, de que la patria del cineasta es el cine.* Entrevista a José Luis Guerin realizada por José Enrique Monterde... op.cit., pp. 135-136.

con un obstáculo a esquivar, que Guerin en parte soluciona recurriendo a un peculiar barrio de la ciudad, el barrio chino, que el propio cineasta escoge, dice, porque *es el que está más poblado por extranjeros, por inmigrantes, por mucha gente de diversas nacionalidades, y en el que me parecía que escuchando un rincón con atención puedes dejar un testimonio de los ecos del mundo en general*<sup>742</sup>. En *Construcción* es una película marcada por un continuo desvío que termina en *deriva*, pues Guerin deseaba realizar una película de espacios, equiparando al cineasta con el arquitecto y confrontado el nuevo edificio con una construcción que el cineasta sentía prendada de misterio: el monasterio de Sant Pau del Camp, la construcción más antigua de la ciudad de Barcelona. Pero la realización de esta película se vio marcada por un azar que agitó la premisa previa y otorgó un nuevo sentido el proyecto: la aparición de los restos romanos hizo que la película se centrara exclusivamente en el edificio en construcción como eco de palabras, de testimonios y del paisaje humano de un barrio ante ciertas imágenes e instantes esenciales de un espacio urbano cuyo ordenamiento estaba cambiando con el nuevo edificio<sup>743</sup>. El desvío, el nuevo pacto con la realidad se traduce en esta película en una mirada que ofrece una especie de *psicogeografía*<sup>744</sup> en la que la ciudad posee diversas sensaciones, cambios que reconocer en las zonas urbanas, en sus súbitos cambios de ambiente y todo ello en el espacio de unos pocos metros cuadrados<sup>745</sup>.

---

<sup>742</sup> *Conversatorio con José Luis Guerin en el BACIFI*, 13 de abril de 2008.

Véase <http://www.youtube.com/watch?v=1VX59v1W6qA>

<sup>743</sup> José Luis Guerin realizó esta afirmación en la charla *Representación de la realidad* realizada dentro del marco del festival Documenta Madrid 05 el 11 de mayo de 2005.

<sup>744</sup> *La investigación psicogeográfica, "estudio de las leyes exactas y de los efectos precisos del medio geográfico, conscientemente dispuestas o no, actúan directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos", toma su doble sentido de observación activa de las aglomeraciones urbanas de hoy, y del establecimiento de hipótesis sobre la estructura de una ciudad situacionista.* Debord, Guy, "Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action", (1957). En *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 2006, p. 39.

<sup>745</sup> *El cambio repentino de ambientes en una misma calle en el espacio de unos metros; la clara división de una ciudad en zonas de distintas atmósferas psíquicas; la línea de más fuerte pendiente - sin relación con el desnivel del terreno - que deben seguir los paseos sin propósito; el carácter de atracción o repulsión de ciertos espacios: todo ello parece ser ignorado. En todo caso, no se concibe como dependiente de causas que puedan descubrirse a través de un cuidadoso análisis, y de las que no se pueda sacar partido. La gente es consciente de que algunos barrios son tristes y otros agradables. Pero generalmente asumen simplemente que las calles elegantes causan un sentimiento de satisfacción y las calles pobres son deprimentes, y no van más allá.* Debord, Guy,

¿Puede intervenir el cineasta en la creación de esos contrastes, esperados secretamente por su cámara para articular una *psicogeografía* de la ciudad moderna? Sobre todo, teniendo en cuenta que, como escribe Guy Debord, existen diferentes unidades de atmósfera no exactamente demarcadas, sino rodeadas de márgenes fronterizos más o menos extensos. La *deriva*, entonces, busca la disminución constante de esos márgenes fronterizos, hasta su supresión completa<sup>746</sup>. Esa disminución de las fronteras, aunando diferentes sensaciones y reacciones es clave para entender el desvío forzado que la convivencia durante meses con los habitantes impone en un mismo espacio, como sucede *En Construcción* e *Innisfree*. El espacio fuerza y a su vez es forzado a nuevos agrupamientos. Pienso en las secuencias de *En Construcción* en las que Guerin, apurado por el tiempo de rodaje que se agotaba, decidió forzar, crear escenas de un contrapunto: aquellas en las que varios potenciales compradores de viviendas del nuevo edificio visitan las obras que están llegando su fin<sup>747</sup>. En la primera de esas dos secuencias, diferentes personas asisten a las obras y escuchan timbres para sus futuras viviendas, como si así se pudiese anticipar y soñar la casa que aún no tienen. En la otra secuencia Guerin retrata la llegada de estos posibles compradores mientras los obreros dan los últimos detalles a la casa. Se juntan en ese momento diversos tiempos y emociones. Por un lado los obreros, que continúan trabajando y pronto abandonarán el espacio que han colaborado en construir. En otra perspectiva los compradores que preguntan, esperando la respuesta afirmativa, si las viviendas adyacentes al nuevo edificio – similares a las ya desaparecidas- y las gentes que las habitan se marcharán pronto, consumando el cambio global del paisaje del barrio. Corrientes,

---

“Introduction to a Critique of Urban Geography”, (1955). En *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 2006, p. 10.

<sup>746</sup> Las diferentes unidades de atmósfera y vivienda no están, hoy en día, exactamente demarcadas, sino rodeadas de márgenes fronterizos más o menos extensos. El cambio más general que propone la deriva es la disminución constante de esos márgenes fronterizos, hasta su supresión completa. Debord, Guy, “Theory of the Dérive”, (1958). En *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 2006, p. 66.

<sup>747</sup> José Luis Guerin realizó esta afirmación en la charla *Representación de la realidad* realizada dentro del marco del festival Documenta Madrid 05 el 11 de mayo de 2005.



torbellinos, variables observadas que desembocan en una creación de situaciones, de ambientes momentáneos de la vida que hacen del cineasta alguien que interviene en el marco material de la vida y en los comportamientos que ese marco entraña: el documental como terreno de experimentación y de intervención en la realidad.

El viaje entra en contacto con la *deriva* también en *Guest*, cuando el cineasta muestra su paso por diversas ciudades del mundo en las que transcurren festivales de cine a los que ha sido invitado. Guerin con su cámara digital se sumerge en los barrios-suburbios y en pequeñas comunidades realizando entrevistas mientras deambula encontrando refugio en la multitud. Cine como puesta en relación con el otro, buscando además motivos para *películas fugitivas* o *precinematográficas*, es decir, figuras en movimiento compuestas, como por azar, por luces, sombras y reflejos que la cámara registra<sup>748</sup>. Cine que se realiza gravitando sobre las historias de la calle aparecidas cuando el cine se hace móvil y reduce su equipo al mínimo; basculando entre un vínculo entre la realidad y su representación cinematográfica; encontrando la película mientras rueda; hallando la imagen esencial progresivamente; restringiéndose las posibilidades a filmar a medida que el viaje avanza y se cobra conciencia del diario filmado que brota.

En ese sentido Guerin en *Guest* juega a perderse, como en el relato de Poe *El hombre de la multitud* (1840)<sup>749</sup>, con un profundo interés por todo, escudriñando entre el gentío hasta descender a ciertos detalles, fisonomías, trabajos. Pienso en

---

<sup>748</sup> La *Carta nº1* (José Luis Guerin, 2010) supone una declaración de intenciones al respecto. Guerin comenta que va a tomar reflejos de la puerta giratoria que tiene enfrente y expone que lleva dos años grabando imágenes en su paso por los festivales del mundo con los que pretende realizar una película llamada *Guest*.

<sup>749</sup> Tomo como referencia en este caso el relato de Edgar Allan Poe *El hombre de la multitud* (1840). El narrador del relato pasa el tiempo en un café londinense fascinado por la multitud que observa pasar a través de la ventana. Mientras observa, considera los distintos tipos de personas y el aislamiento a que están sometidos, a pesar de vivir en la gran ciudad. Al caer la tarde, el narrador se fija en un anciano decrepito de unos sesenta y cinco o setenta años. El narrador, lleno de curiosidad, decide dejar el café y seguir a este hombre. Éste conduce al narrador por tiendas y comercios, sin comprar nunca nada, hasta acabar en una zona muy pobre de la ciudad, para regresar otra vez al corazón de la misma. La persecución se prolonga a lo largo de toda la noche y todo el día siguiente. Finalmente, exhausto, el narrador se enfrenta cara a cara al extraño anciano, quien, sin darse cuenta de haber sido seguido, pasa de largo. El narrador sospecha, al verle perderse de nuevo entre la multitud, que debe de ser un terrible criminal.

el anticipo a esta tendencia que supone la puesta en escena de una mirada en la secuencia de *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007) en la que el protagonista examina los rostros de las mujeres sentadas en una café de Estrasburgo, mientras bosqueja en el papel los detalles observados. Esta pauta de expresar la visión de *hombre de la multitud* encuentra un magnífico ejemplo cuando Guerin en *Guest* graba y pregunta a un retratista callejero, anudando en su película el trabajo del retratista en su transporte de la realidad al cuadro y el paso de los curiosos que miran la ejecución de la obra<sup>750</sup>.



Imagen 11.3: *Guest*

Imagen 11.4: *Guest*

Porque *Guest* es una película dedicada a hacer ver, a saberse mirado como camarógrafo, a hacerse visible en aquellos que se mira; y sobre todo a interceder entre la realidad en bruto y su expresión cinematográfica, en la medida de que el cineasta encuentra su película mediante su particular *poética de asfalto*. El cineasta, mezclado en el torbellino de las ciudades, como una más de las personas anónimas que filma, se sitúa cerca del cine-encuesta de Pier Paolo Pasolini en la película *Comizi d'amore* (Pier Paolo Pasolini, 1964), en la que el director italiano interviene en la realidad mediante entrevistas, en un propósito de entender y referir lo que sucede all  donde viaja. Cine que además retrata también la puesta en relación del director con otras personas, como si este intercambio de miradas determinara finalmente la percepción final de cada parte del mundo visitada.

<sup>750</sup> Véase *Secuencia 49* en el DVD-1 adjunto.

### *Contra la postal*

Guerin asediado por imágenes y relatos<sup>751</sup> viaja en *Guest* por el mundo, sustituyendo el mapa convencional por su particular poética de asfalto, de la cual brota el azar de las personas que encuentra y a las que interroga, en lo que se puede determinar como un acto de intervención en la realidad y de posterior confrontación con esas personas que lo llevan de la mano por esas ciudades, mientras la cámara es testigo de que el viaje y la película del cineasta se han convertido en la referencia de las reacciones afectivas de un entorno que no está determinado solamente por los factores geográficos y económicos, sino por la representación que sus habitantes y otras zonas tienen de él<sup>752</sup>. Misma conclusión se pueden decir del registro del viaje de *Innisfree*: el contraste entre la mirada de los turistas y, la representación que los lugareños tienen tanto de la película de Ford como del pasado y presente de Irlanda. La misma disposición extraviada encontramos en el extraño viaje que deparan los pintorescos saberes de los personajes es *En Construcción*, cuando describen desde sus diferentes perspectivas el cambio en el que se ven inmersos. Cine contra la representación convencional del mapa... y de las postales.

Guerin viaja y en *Guest* realiza un cine itinerante, construido como un diario de entradas desiguales en que el cineasta sitúa imágenes del mundo sin rótulos que identifiquen las ciudades. Algunas imágenes como las de las secuencias de Hong Kong, New York, Bogotá, arrojan localizaciones ya universales, sobradamente conocidas para cualquier espectador. Y, sin embargo, Guerin no

---

<sup>751</sup> La propia *Guest* arroja diversas referencias cinematográficas: la luna de Méliès parece cobrar vida cuando es filmada a través de una copa que contiene un líquido burbujeante; el plano fugaz que aparece de *Sullivan's Travels* (Preston Sturges, 1941) por la ventanilla de un tren. Otras cita en esta película, ya señalada en este estudio, es *Portrait of Jennie* (William Dieterle, 1948).

<sup>752</sup> Chombart de Lauwe, en su estudio sobre *Paris et l'agglomération parisienne* (Biblioteca de Sociología Contemporánea, P.U.F. 1952) señala que "un barrio urbano no está determinado solamente por los factores geográficos y económicos sino por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen de él". Debord, Guy, "Theory of the Dérive", (1958). En *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 2006. Op.cit., p. 62. Creo que en las secuencias de *Guest* grabadas en Cuba, Santiago de Chile y Bogotá aparece de manera clara la mirada de una cámara que observa los estados psíquicos y anímicos de las ciudades y la representación que se hacen los propios habitantes del país donde habitan.

monta ni colecciona postales en su diario, como sucedería si se tratase de un juego de reconocimiento de la historia y de las imágenes que ya nos han contado. Las imágenes postales tienen algo de reducción del mundo que presentan, traen cosas banales del sitio al que designan, recogen aspectos específicos del lugar para coleccionarlo de manera banal y estereotipada, convirtiendo la diferencia del lugar *en mera anécdota: lo inconfundible de la postal es que todo se reduce a una parte que pierde su significado de tan reiterada*<sup>753</sup>. Coleccionar postales tiene algo trágico en su acumulación de presentes irremediables y dispersos de los que en el fondo uno se siente ajeno. Porque las postales, como ha descrito Estrella de Diego en su libro *Contra el mapa* (2008), toman pequeños retazos de vidas perfectas y al mismo tiempo convencionales, describiendo espacios atrapados en sí mismos, en un instante perpetuo de presente conservado como ilusión de presente. Momentos perfectos como lo era el nombre de las ciudades antes de apreciar y alumbrar los diferentes microclimas que poseía cada tierra y establecer las posteriores rimas entre lugares alejados por el mapa, que *Guest* acerca en forma de película al espectador. En ese sentido, las imágenes de *Guest* y las de la correspondencia con Mekas —cartas cuyos materiales proceden también de grabaciones de Guerin por múltiples partes del mundo— tienen algo de colección de recuerdos que se escapan a lo estereotipado y, como las postales de los surrealistas publicadas en *Variétés* en diciembre de 1929, manifiestan lo maravilloso, un territorio para la subversión de un canon: *postales como antipostales, búsqueda insaciable de los elementos inesperados de cada lugar a través de los cuales nunca los habríamos reconocido*<sup>754</sup>.

El viaje se reconoce entonces en el terreno de la agitación, de la alteración de lo representación preconcebida. Lo es también, tal y como hemos anunciado, desde el tiempo de la reminiscencia, que se muestra como un concepto

---

<sup>753</sup> De Diego, Estrella, *Contra el mapa*, Madrid, Siruela, (2008), p. 20.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 21.

problemático: ¿qué hacer con un espacio que se mueve entre el anhelo y la realidad que se encuentra? Porque en *Innisfree* la búsqueda depara el contacto con otras esferas –algunas pasadas y otras presentes– que el rodaje referencia y genera, siendo la película la toma de conciencia del progresivo devenir que encierra el tiempo plural<sup>755</sup>. Esta agitación y vulneración de la representación convencional aparece también –y de otro modo– en las propuestas de Guerin ligadas al viaje en sí mismo, en las pequeñas *fusées*<sup>756</sup> o películas del azar que el viaje con la cámara digital arroja. Lo que se da a ver en *Guest* y en las cartas dirigidas a Mekas es la referencia al viaje como simple intención de recorrerlo, en una dirección casi abstracta que se persigue se vaya donde se vaya. Pero además puede referirse a una dirección ya interiorizada, como en *Las mujeres que no conocemos* (José Luis Guerin, 2007).

¿En verdad estuvimos en el lugar al que viajamos? ¿Fuimos capaces de mirar, de ver desde dentro, de abandonar una posición segura cercana a la postal del turista, a la convención de la representación? El mundo puesto ante nosotros por la cámara describe en *Guest* la creación de una particular cartografía datada de lugares que se formalizan bajo la experiencia continua del viaje, como un mapa que en el fondo se va trazando mediante historias personales y no mediante las representaciones consuetudinarias del mundo. El cartógrafo es el visionario que expresa la síntesis de la tierra a partir de las notas y *Guest* es el relato de antipostales datadas como registros desiguales de un diario que enuncia un mundo inesperado, expuesto en la película como un contacto con fragmentos esparcidos por la tierra en los que habita una rima interna que la película subraya. Son girones de un recorrido los motivos que Guerin utiliza en *Guest* para enunciar su extraño viaje hacia rincones insospechados que comparecen ante su mirada como un tesoro insólito. Retazos que en ocasiones anuncian el

---

<sup>755</sup> Este aspecto ha sido especialmente estudiado en el capítulo *La fabulación del pasado*.

<sup>756</sup> Utilizo el término *fusées* en la acepción que Baudelaire le otorgó en *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos* (1917), es decir, la de una obra que acumula pensamientos erráticos filosóficamente profundos pero íntimos y poco dogmáticos que constituyen ideas restallantes pero fugitivas que no componen una obra acabada, sino que derivan en un entremés.

viaje como tema en sí mismo: me refiero aquí a los planos de *Guest* en los que figuran mapas de ruta de navegación de la cabina de avión, a las nubes grabadas, a la tierra que se aproxima mientras el avión despegue o aterrice. Mundo reflejado en el acto de presentación ante nuestros ojos y como aproximación progresiva a su fragmentación.



**Imagen 11.5:** *Guest*



**Imagen 11.6:** *Guest*



**Imagen 11.7:** *Guest*



**Imagen 11.8:** *Guest*

Por un lado está el mapa, una representación que tomamos como objetiva y que diluye las singularidades, presentando un mundo al alcance de la mano. Un mundo sin gravedad, parecido al que se ve desde al aire, con la mirada suspendida, en marcha, nunca detenida pero paradójicamente estática. Y el mundo parece uno, un gran fragmento hecho de manchas borradas que nos obligan a forzar la mirada. Manchas que tras las nubes del vuelo, mientras el avión se aproxima, desvelan un mundo de diversas singularidades que Guerin, con sus antipostales, pretende dimensionar en una esencia que sólo la búsqueda y el azar grabado, la ambigüedad casual o premeditada dentro de ese microclima, le entrega. Una vez en tierra Guerin posa su mirada en personas

curiosas, singulares, que pueblan unas ciudades que con su presencia se llenan de vida, pues ¿qué sabríamos de esas localizaciones, algunas suburbanas y marginales, que se asemejan a cualquier parte del mundo, sin la palabra y la desviación de los personajes fuera de catálogo a los que Guerin entrega la palabra? Un movimiento que parte de lo alejado del mapa –recordemos que éste genera la ilusión de hacer visible y fácilmente designable el inconmensurable rincón del mundo que presenta- hasta llegar a acercarse al punto más impersonal, que se torna distinto a partir del ser que lo presenta. Y por ello el mapa que Guerin presenta como cartógrafo es distinto, teñido del campo de la experiencia, porque *la primera necesidad de fijar sobre el papel los lugares va unida al viaje: es el recordatorio de la sucesión de etapas, el trazado de un recorrido*<sup>757</sup>. Ese atisbo de futuro mapa recogido sobre papel se presenta en *Guest* a través de ese diario que el viento pasa al final de la película, desvelando notas y dibujos del viaje.

Cartografía particular del mapa convencional, literalmente horadado, aparecida también, a su modo, en *Recuerdos de una mañana* (José Luis Guerin, 2011). En la primera secuencia de la película, Guerin monta rápidamente imágenes, de un indeterminado periodo de tiempo, en las que muestra aquello que aparece frente a su ventana: la nieve, las hojas de los árboles, sus vecinos que miran por la ventana o tocan un instrumento frente a ella. En esa primera secuencia se despliega sobre el suelo planos de la ciudad de Barcelona y lápices. Son el punto de partida de un artista que, una vez ocurrido el suicidio de Manel, monta cámara en mano una especie de atlas a partir de su trabajo de campo, grabando y entrevistando a aquellos que presenciaron el terrible acto o conocieron a Manel. De nuevo Guerin entrega la palabra a personajes fuera de catálogo, creando una desviación de la representación convencional e impersonal de un espacio que el mapa colocaría ante nuestros ojos. Porque, ¿cómo representar de un modo nuevo un rincón de la calle donde vive el

---

<sup>757</sup> Calvino, Italo, “El viandante en el mapa”, (1984). En *Colección de arena*, Madrid, Siruela, 2001, p. 29.

cineasta cuando un vecino suyo ha decidido poner fin a su vida? *Recuerdos de una mañana* es una película que traza una cartografía de un paisaje humano guiada por una mirada, la del cineasta, que realiza una puesta en situación de ese mismo lugar – el barrio donde vive Guerin- a través de la persona que es grabada. Este trabajo va generando un atlas visual del espacio circundante, ligándose a su vez dicho espacio a la ausencia irremediable de un ser desaparecido.

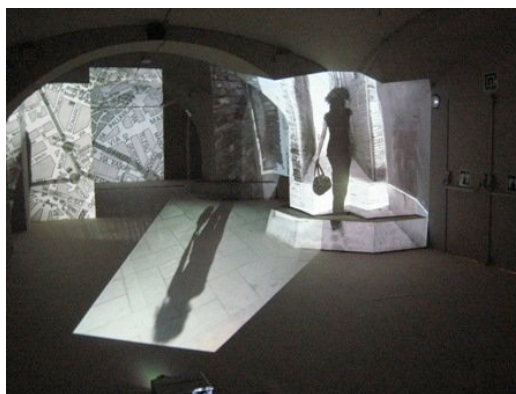
### ***El mapa del deseo***

Además de la referencia al viaje como fin en sí mismo, Guerin afronta la experiencia de la dirección interiorizada que genera otra particular cartografía, ligada en este caso, a la vivencia de otro ser. En *Las mujeres que no conocemos* Guerin trasladaba a un montaje fotosecuencial esa querencia de Marcel Proust a sentir la belleza como algo nuevo, imposible de imaginar hasta que la realidad la representa a través de figuras femeninas, que sugieren posibles vidas o destinos *con las que nuestro deseo se sobrexcita en la soledad, y cuya posibilidad, cuya realidad, confiere un valor a la vida*<sup>758</sup>. Guerin en la soledad del camarógrafo, grabando durante años mujeres desconocidas, como así reflejaban los paneles fotosecuenciales de la exposición, con unas fechas que databan las imágenes tomadas y las ubicaban en las diversas ciudades del mundo donde fueron retratadas esas presencias femeninas. Como compendio de esa propuesta, uno de los paneles que se componía de diversas proyecciones, cuyos límites entre ellas eran inciertos. Por un lado la fotosecuencia de una mujer caminando de espaldas y en el suelo una proyección de una sombra perecida pero no simétrica a la modelo; por el otro lado, a la derecha, un gran panel con un lápiz y los planos de diversas ciudades.

---

<sup>758</sup> Proust, Marcel, “Los ruidos de la calle”. En *Contra Sainte-Beuve: Recuerdos de una mañana*, (1954), Barcelona, Tusquets Editores, 2005, p. 66.





**Imagen 11.9:** *Las mujeres que no conocemos*

Guerin cartógrafo, recorriendo ciudades y trayendo fragmentos de mujeres desconocidas que en ocasiones desconocen la presencia del cineasta y que en otras le sorprenden y le miran. Cuando esto ocurre, surge entonces una mirada de atracción mediante la cual las desconocidas entreabren su vida; una vida a la que no se puede entrar sino mediante el deseo<sup>759</sup>. Fragmentos, hilos inaprensibles y casi invisibles de vidas desconocidas donde se desea penetrar y que, como escribe Proust en su libro *Recuerdos de una mañana* (1954), desaparecidos al doblar la esquina, hacen creer que existen más vidas de las que pensábamos vivir... como si de un viaje se tratase, pues *un nuevo rostro que pasa es como el hechizo de un nuevo país que se nos ha revelado a través de un libro. Leemos un libro, el tren va arrancar*<sup>760</sup>. Aparece entonces un hechizo sobre ese pasaje o esquina donde apareció la figura femenina, prendado para siempre de esa presencia pasajera que gravitará sobre la imaginación del soñador, anhelante de un reencuentro con una vida y una felicidad nueva que portaba ese nuevo rostro que se acertó a ver, en realidad, a entrever. La sombra reflejada en esta composición de Guerin se refería a la huella, a ese punto suspensivo de una figura perdida y del consecuente deseo de reencuentro futuro. Porque una esperanza de una nueva vida subyace en ese deseo de amar, donde el paisaje vacío queda ligado a la figura ausente. Así, nos dice Proust, *en el fondo*

<sup>759</sup> *A veces, una, a través del silencio de una mirada de deseo y de pesar, nos entreabre su vida, mas no podemos entrar en ella sino mediante el deseo. Ibid., p. 66.*

<sup>760</sup> *Ibid., p. 68.*

*de un paisaje palpitaba el hechizo de un ser. Así, todo un paisaje ponía su poesía en un ser. Así, cada uno de mis veranos cobró el rostro, la forma de un ser y la forma de un paisaje que yo mezclaba rápidamente*<sup>761</sup>. Las mujeres de las que desconocemos el nombre son la celosía de una vida y de un deseo que, al no cumplirse, se hace ciego; y desear a las figuras desconocidas es entonces *como pasear con los ojos vendados por un lugar del que sabemos que regresar a él resultaría paradisiaco, pero nunca podríamos reconocer*<sup>762</sup>. Guerin, retratando fugazmente figuras femeninas cuya presencia se suspendía en las proyecciones de la sala, anunciaba la persistencia del deseo nunca cumplido, de una vida posible tan solo esbozada cuyo retorno se convertía en obsesión y ensueño. La referencia además, en esta proyección, a las ciudades a través de su plano urbano era la marca de un recorrido físico que, como el deseo, no terminaba nunca. Se trataba de la mirada de un cartógrafo del deseo en su continuada, errante, paciente e insaciable búsqueda de figuras que lo susciten. Y, a su vez, estableciendo sobre el paisaje la consecuencia del deseo: el anhelo del retorno que se barrunta por las esquinas donde apareció una promesa de una vida vislumbrada pero no alcanzada plenamente, y que por tanto sólo pudo ser concebida mediante el deseo de amor. Y escribo deseo de amor pensando en aquello que singulariza la figura de la fugitiva en Marcel Proust, es decir, en cuanto a portadora de signos que *dirigidos y aplicados a nosotros, expresan, sin embargo, mundos que nos excluyen, y que el amado no quiere, y no puede, hacernos conocer. Y ello, no por una mala intención del amado, sino por una contradicción más profunda que depende de la naturaleza del amor y de la situación general del ser amado*<sup>763</sup>. Las figuras femeninas desconocidas de Guerin retratadas en esta exposición, llevaban en sí mismas estos signos que esconden, en parte, lo que expresan, es decir, el origen de mundos, acciones y pensamientos desconocidos que en ellas esbozaban su sentido. Planos de

---

<sup>761</sup> Ibid., p. 70.

<sup>762</sup> Ibid., p. 66.

<sup>763</sup> Deleuze, Gilles, *Proust y los...* op.cit., p. 17.

fugitivas y de rincones de ciudades que expresaban un súbito enamoramiento, y que a su vez exploraban los territorios donde surge la demanda amorosa, que en la escritura lacaniana tiene el estigma de aquello que observa el amante en el amado, que es definido por Lacan como aquel que no sabe lo que tiene<sup>764</sup>. *Las mujeres que no conocemos* traía un viaje físico pero de proporciones desasosegantes y sumamente emocionales que la exposición mostraba en su propia esencia, que es la de la interrogación abierta y arrojada a la posteridad, en la medida de que su escritura estaba marcada por la propia falta de conclusión típica de la demanda amorosa, nunca saciada y siempre esperada. La forma de la obra artística encarnaba el transcurso, la duración, la toma de conciencia del amante y el misterio perpetuo de una de una *falta*, de una ausencia que no termina de ser *habitada* porque anhela aún el regreso al lugar -a una esquina- donde quedó expresada. El viaje allí expuesto suponía en definitiva un contacto con una figura y una pérdida de contacto, quedando el paisaje vacío como una perpetuación de esa ausencia. Su retrato mediante el trazo de mapas y paneles datados expresaban adicionalmente un retorno al hogar, ya que la creación dada *in situ* con la cámara debía ser enviada al espacio originario del viajero pero establecer la posterior reflexión acerca de esa obra y ese deseo.

### ***El retorno al hogar***

El que viaja, posiblemente, no termina de marcharse nunca de su propio hogar. Y para observar este hecho es necesario reflexionar sobre que es en sí una correspondencia. La carta tiene algo, al mismo tiempo, de fantasía de la huida y de anuncio de retorno. El tiempo privado de la carta –mientras se escribe- no concuerda con el tiempo público en el que el destinatario desvela su secreto. Los sentimientos allí expresados son válidos solo mientras se escriben y cuando la

---

<sup>764</sup> Y por otra parte, el erómenos, el objeto amado, ¿no ha sido situado siempre como el que no sabe lo que tiene, lo que tiene escondido y que constituye su atractivo? Lo que tiene, ¿no es aquello que, en la relación de amor, es llamado no solamente a revelarse, sino a devenir, a ser presentificado, mientras que hasta entonces era sólo posible? En suma, digámoslo con acento analítico, o incluso sin este acento, el amado no sabe, él tampoco. Pero se trata de otra cosa –no sabe lo que tiene. Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 8. La transferencia...* op.cit., p. 51.

carta llega, el mundo y el sentimiento han cambiado y en sí nada es como la carta, que en el fondo no termina de llegar nunca al destinatario. Cartas que tienen un fondo de autobiografía y cuya posible respuesta llegará tarde respecto a ese breve instante que la carta desvela.

¿Cómo contar desde el pasado o hacia el pasado, cómo contar algo que no sea sino el recuerdo de las cosas que ya no son, que en el momento de recibir la carta han dejado de ser? Porque las cartas llegan del pasado, hagamos lo que hagamos, y hablan de una ausencia, de algo más profundo de lo que estuvo y ya no está. Y hablan de la ausencia prístina que no encuentra consuelo más allá del propio consuelo de intentarlo.<sup>765</sup>

Escribir cartas enfatiza un desfase entre la escritura y la lectura, juega a confundir el pasado y el futuro, ya que el presente se esfuma mientras se escribe y cuando la misiva alcanza su destino los sentimientos llegan desde un pasado que invita a imaginar, a elucubrar, a jugar a la ensoñación según lo leído. Por ello Kafka expresa a Milena su desconfianza hacia las cartas que él mismo escribe, que le producen un sentimiento de traición por ser *una conversación con fantasmas (y para peor no sólo con el fantasma del destinatario, sino también con el del remitente) que se desarrolla entre líneas en la carta que uno escribe, o aun en una serie de cartas puede referirse a ella como testigo*<sup>766</sup>. Besos por escrito que no llegan a su destino, pues los fantasmas los beben en el camino dice Kafka. Sus cartas a Milena se ofrecen como un diálogo sobre uno mismo y sobre la secuencia temporal de las cartas, que crean un espacio para la conjetura.

Las cartas cinematográficas de Guerin enfatizan ese sentido de incertidumbre, por la propia disposición a la que el medio cinematográfico obliga. Porque Guerin como viajero, debe acumular imágenes del mundo que, ante todo, ha de enviarse hacia su propio hogar, ya que luego deben ser

---

<sup>765</sup> De Diego, Estrella, *Travesías por la...* op.cit., pp. 134-135.

<sup>766</sup> Kafka, Franz, *Cartas a Milena*, (1952), Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 239.

examinadas, apreciadas en las posibles rimas y relaciones con las que crear una carta.

En contraste a Guerin, Mekas en sus cartas entrega un *sensible material, contaminado conscientemente de todo lo que rodea a su circunstancia vital, como si de una gruesa capa se tratase (una forma de proteger la verdadera intimidad: no ocultar nada, dar una apariencia diáfana a todo), dice en realidad poco de él, de lo que piensa y cómo lo siente*<sup>767</sup>. Mekas revela el mundo que le rodea casi como si la cámara ejerciese una aproximación táctil del mundo, registrando y fijando cuanto sucede, no filmando para construir algo a partir de ello. Hermosa es la *Carta n° 4* (2010) de Mekas, en la que el director lituano se detiene en la mesa de edición para empezar a mostrar bobinas de décadas pasadas, ya descoloridas, que fueron descartadas de otros proyectos y que está coleccionando y uniendo para hacer un collage de descartes que será su próxima película, titulada significativamente, *Footage*. Sugerencia de que el cineasta otorga igual valor a lo montado y al material almacenado en una caja y que en cualquier momento puede salir a la luz.

Frente a esto, como indica Jesús Cortes, José Luis Guerin *desde que comenzó su carrera ha venido intentando casi siempre (...) componer encuadres, pensar el y en el cine, comprobar cómo este penetra en lo que se está grabando y cómo dialoga con lo finalmente obtenido*<sup>768</sup>. Ya en el capítulo de esta tesis *Los personajes universales* describí cómo el cineasta catalán usaba las mismas imágenes en obras diferentes, constituyéndose una genealogía que habla del perpetuo hacerse de la mirada de Guerin<sup>769</sup>. Y ese hecho aparece de un

---

<sup>767</sup> Cortés Jesús, “La memoria del montaje / El montaje de la memoria. Correspondencia(s) entre Jonas Mekas y José Luis Guerin”. En *Revista detour*. n° 3, (2011). Véase <http://www.detour.es/tiempo/jesus-cortes-correspondencias-jonas-mekas-jose-luis-guerin.htm>

<sup>768</sup> Cortés Jesús, “La memoria del montaje / El montaje de la memoria. Correspondencia(s) entre Jonas Mekas y José Luis Guerin”. En *Revista detour*. n° 3, (2011). Véase <http://www.detour.es/tiempo/jesus-cortes-correspondencias-jonas-mekas-jose-luis-guerin.htm>

<sup>769</sup> *La genealogía en Guerin habla del perpetuo hacerse de una mirada. Así, Las mujeres que no conocemos, remitía a imágenes de Unas fotos en la ciudad de Sylvia y de En la ciudad de Sylvia. En la exposición aparecían además de materiales nuevos, imágenes de Tren de sombras, del trabajo de Guerin, Film familiar. Todo ello derivaba en un nuevo montaje de fotosecuencias en forma de clip componiendo panales. Se ha escrito en ocasiones que Unas fotos en la ciudad de Sylvia, En la ciudad de Sylvia y Las mujeres que no conocemos*

modo diáfano en su correspondencia con Mekas. La correspondencia fílmica de Guerin tiene algo del viajero que se manda imágenes a su futuro para luego seleccionar y montar una obra. Así, en las cartas de Guerin a Jonas Mekas, como comenta Jesús Cortes, *Guerin cava y soterra debajo de cada plano aquellos pensados en los periodos de inactividad que atraviesa; selecciona cómo expresarse, procurando ampliar el ángulo desde el que observa antes de dar forma a sus ideas; evoca, trata de conectar con su memoria llena de libros y películas, y nunca deja de hacerse preguntas*<sup>770</sup>. Este hecho se observa claramente en una parte de su correspondencia con Mekas: aquella aparecida en la *Carta n°5* en la que Guerin muestra su hogar. En ella se ve que la correspondencia fílmica de Guerin tiene algo del retrato de un viajero que se manda imágenes a su futuro, para luego seleccionar aquellas más adecuadas para componer una obra. Porque si reflexionamos en la práctica que supone registrar imágenes en diversas partes del mundo, con las que luego componer una carta desde el hogar, caemos en la cuenta de que a la vuelta de los viajes las imágenes deben ser visionadas, creándose progresivamente la trama de la obra. Obra que en la correspondencia creada por Guerin está conformada de planos efectivos, de imágenes potenciales, de asociaciones de imágenes muy desligadas, de evocaciones a otras obras que el montaje anuda en el tiempo de una obra. Cartas que se forman como una urdimbre y que sugieren, más o menos veladamente, una autobiografía, porque son lanzadas más allá de lo que pueda decir la posible respuesta, pues tratan sobre la subjetividad del artista confrontado con la aparente objetividad que se otorga a las imágenes visionadas, ya que estas últimas son la reacción de la mirada a lo observado sobre el terreno durante el viaje. En las cartas cinematográficas de Guerin se recorre la cadena paradójica

---

*trataban de un mismo tema. Esta continua variación de los materiales y los motivos habla, a mi parecer, de una mirada cercana al bricoleur, en una reflexión continuada que deriva en una obra multiforme, de temas recurrentes que pueden alcanzar varias formas, o de morfologías concretas posadas en distintos temas.*

<sup>770</sup> Cortés Jesús, “La memoria del montaje / El montaje de la memoria. Correspondencia(s) entre Jonas Mekas y José Luis Guerin”. En *Revista detour*. n° 3, (2011). Véase <http://www.detour.es/tiempo/jesus-cortes-correspondencias-jonas-mekas-jose-luis-guerin.htm>

en la que se suceden infinitamente lo objetivo y lo subjetivo, en una extraña relación entre historia y ficción debida a que sus cartas asumen el vértigo de vivir la vida como se narran las historias y, al tiempo, narrar la historia como se vive la vida. La persona que envía antipostales o girones del mundo con su cámara es, dentro de la creación de la correspondencia, el que recibe a su vez del destinatario que la edita –él mismo- una misiva con su propio primer mensaje en una nueva forma<sup>771</sup>. Este vértigo del cineasta ante el retorno al hogar y la visión de la imagen pasada remitida a sí mismo aparece, como escribía anteriormente, en la *Carta n°5* (José Luis Guerin, 2010) realizada por Guerin, donde el cineasta anuncia su deseo de continuar el esquema anterior de la *Carta n°4* realizada por Jonas Mekas para Guerin. Por ello Guerin utiliza el procedimiento de contraponer dos ventanas. La primera es la de su casa y da a la calle en primavera; en el otro extremo, otra ventana que mira al invierno y que es, en realidad, la pantalla del equipo de edición que Guerin está comenzando a manejar<sup>772</sup>. La voz en off de Guerin expresa que está intentando crear algo con unas imágenes capturadas en Lisboa dos años atrás, y que desea que constituyan un homenaje a Nika Bohinc<sup>773</sup>. Guerin anuncia un proyecto de trabajo mientras describe el material capturado al propio Mekas. La mención de la posible futura obra es finalmente la obra en sí, en lo que supone una tendencia a la creación de una *fusée*, por la cual la aproximación posible a la obra es la obra final a exhibir. Una carta entre tantas posibles, que investiga cómo la porosidad de las relaciones entre imágenes contiene esbozos de películas que son finalmente la

---

<sup>771</sup> *El emisor, les decimos, recibe del receptor su propio mensaje bajo una forma invertida.* Lacan, Jacques, “El seminario de la carta robada”, (1966). En *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 35. Reflexión extraída a partir de la lectura que Lacan hace del relato de Edgar Allan Poe *La Carta Robada*, en el que se analiza sobre *la manera en que los sujetos se relevan en su desplazamiento en el transcurso de la repetición intersubjetiva*, en este caso el desplazamiento de sus roles y la modelización de su ser mismo en función de los posicionamientos otorgados por la carta robada en las diversas escenas del relato. Ibid., p. 10.

<sup>772</sup> Véase *Secuencia 50* en el DVD-1 adjunto.

<sup>773</sup> Nika Bohinc fue una joven crítica de cine eslovena asesinada en Filipinas junto a su compañero Alexis Tioseco. Guerin, en su *Carta n°5*, muestra imágenes tomadas en Lisboa, durante el festival en el que conoció a la crítica. Guerin rescata dos momentos del encuentro: un evento del festival en un barco y una entrevista que ella le hizo.

película mostrada<sup>774</sup>. Relevante es en este caso que Guerin realice un esbozo y establezca rimas o equivalencias entre la ventana de su casa, referida a la abertura al exterior, y a la creación de una obra a través de las imágenes capturadas por el mundo que aparecen en las pantallas del equipo de edición, que es descrito también, por la voz en off, como una ventana. La pantalla como ventana abierta al mundo y a todas las historias de un mundo que se descubre y se narra en o a través de esa ventana<sup>775</sup>. En esta misma carta, como escribí en el capítulo *La memoria que mira*, Guerin también fabula con lo que ve de su calle desde su casa. La ventana se convierte, de esta manera, en la distancia necesaria para que el exterior se haga paisaje, mientras el cineasta piensa, mediante la voz en off, en las fechas de los edificios circundantes y en las obras cinematográficas que sus constructores pudieron ver en esos años. Testimonio de una percepción de la calle como cine<sup>776</sup>, en un atisbo de cruce entre contemplación y creación del paisaje desde la apertura del muro. Guerin conforma una mirada al exterior desde el interior, como demuestra la visión del marco y el entrecortamiento del paisaje por las persianas, en lo que es en sí la sugerencia de otra imagen posible, que es la de la fabulación alrededor de las fechas de los edificios a la que me refería anteriormente. Frente a esa mirada desde la ventana, la narración a través de la pantalla del equipo de edición, que es reproducida aquí, literalmente, en la edificación elemental de una ventana, en su esencia, que es la presencia explícita del marco. Se trata de otorgar a la pantalla del equipo de edición el estatuto de

---

<sup>774</sup> Sobre el esbozo resulta interesante la respuesta de Guerin a *Cahiers du Cinéma España* cuando *Guest* fue descrita como un viaje en busca de algo de lo que solo encuentra, fragmentos, esbozos, apuntes, retratos. *Es una manera no de hacer una película, sino de esbozarla, como los Apuntes para una Orestíada africana de Pasolini (1970). Es algo que llevo rumiando en las últimas películas que he hecho: cuánto hay que mostrar, cuánto hay que ocultar al espectador. Y esa idea del esbozo, de dar esos mínimos indicios que permiten que el espectador complete la imagen, la cierre y la haga suya de una manera personal, está en principio en esta película: dejar intuir proyectos*. Losilla, Carlos; Monterde, José Enrique, “Escribir con la cámara en presente es la esencia del cine directo”. En *Cahiers du cinema España*, nº 37, septiembre, (2010), p. 15.

<sup>775</sup> *Ventana abierta sobre el mundo y todas las historias del mundo que se pintaban, ilusoriamente, en o través de esa ventana*. Wajcman, Gérard, *El objeto del siglo*, 2000, Buenos Aires, Amorrortu, (2001), p. 124.

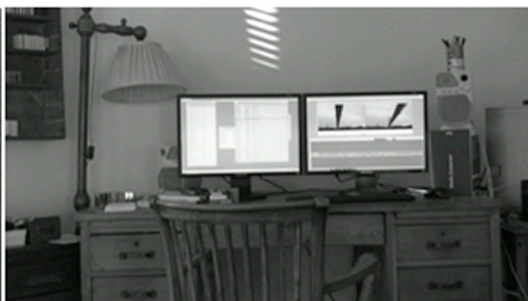
<sup>776</sup> Reflexión extraída partir de las consideraciones de Victor. I Stoichota acerca de la carta de Aretino a Tiziano en 1544. *Testimonia una percepción de la laguna como cuadro. Naturaleza y pintura son, en la Venecia del siglo XVII, términos que se corresponden; la pintura es “una segunda naturaleza” pues, al imitarla, la supera. A su vez, en estos momentos privilegiados, la naturaleza imita a la pintura*. Stoichita, Victor I, *La invención del cuadro*, 1993, Barcelona, Ediciones del Serbal, (2000), p. 46.



una ventana *real* a través de la cual se descubre la vida, pues ejerce de mediadora frente la imagen capturada durante el viaje. Explicitud del marco que ya no es exterior a la imagen sino que participa de ella, porque el soporte no es sólo aquí un medio, puesto que está integrado en el concepto de la obra. No hay una pantalla sin ventana puede sugerir, como sucede con el cuadro *La tesis de la condición humana* (1933) de Magritte, esta imagen de Guerin, que tiene por correlato la instauración de un enmarcado del mundo, materializado en y desde la ventana-pantalla, como si se tratase un *horadamiento hacia lo real*, una obra de *abertura directa sobre “la vida”*<sup>777</sup>. Real constituido aquí por el recuerdo a las imágenes de un viaje en el que Guerin conoció a la difunta crítica Nika Bohinc<sup>778</sup>.



**Imagen 11.10** Carta n°5



**Imagen 11.11:** Carta n°5



**Imagen 11.12:** *La tesis de la condición humana*

Algo más queda por añadir acerca de este anuncio de que los viajes siempre señalan un retorno al hogar. Cuando la mirada de Guerin se posa sobre sus

<sup>777</sup> Wajcman, Gérard, *El objeto del...* op.cit., pp.144-145.

<sup>778</sup> Secuencia analizada en el capítulo de esta tesis *La memoria que mira*.

imágenes capturadas por el mundo, el marco también es un llamado a la mirada, siendo el correlato de ambas ventanas de Guérin *el sujeto vidente*, porque *podríamos decir que no hay marco sino para alguien*<sup>779</sup>. El hecho de ilustrar las pantallas donde se prepara la carta a enviar para un destinatario concreto como Mekas, es un acto de entrelazado entre el espacio de la obra y el del espectador. En el espacio de esta carta se instala la ineludible presencia de su destinatario y del espectador, estando ambos situados fuera de la obra pero participando en tanto *sujetos videntes*, porque *todo marco es a la vez marca del mirador y llamado a la mirada*<sup>780</sup>. El marco sirve para manifestar al *sujeto vidente* como mirada potencial, porque como explica Victor I. Stoichita, el marco se constituye en la ambivalencia: *no es imagen todavía y no es tampoco, un simple objeto del espacio envolvente*<sup>781</sup>. Se debe circunscribir el marco, sobre esas imágenes traídas del viaje gracias a una pequeña cámara portátil, como una representación de un mecanismo *que activa un diálogo entre el corte existencial y el corte imaginario*<sup>782</sup>, entre la experiencia vivida en la travesía y la narración que se realiza a través de la reflexión de los materiales, en una pequeña y difusa franja que divide el límite de la imagen y la relación de este límite con el mundo real; situándose a su vez el cineasta a sí mismo y a su obra en la situación de aquel que recibe las imágenes propias que se mandó desde el pasado.

### ***La vuelta al lugar de la falta***

*À la recherche...*, como ya se ha señalado en epígrafes anteriores, es aprendizaje y por ello el nombre propio, la marca individual, se pluraliza en las diferentes esencias que en una vida encarna. Proust ofrece al respecto una bellísima metáfora sobre la toma de conciencia de esa marca múltiple que un solo nombre acoge, porque *si en el torbellino vertiginoso de la vida corriente en*

---

<sup>779</sup> Ibid., pp. 146.

<sup>780</sup> Ibid., pp. 146.

<sup>781</sup> Stoichita, Victor I, *La invención del...* op.cit., p. 41.

<sup>782</sup> Ibid., p. 59.

*que ya no tienen más que un uso enteramente practico, los nombres han perdido todo color como una peonza prismática que gira demasiado aprisa y que parece gris, en desquite, cuando, ensoñando, reflexionamos, tratamos, para volver sobre el pasado, de moderar, de suspender el movimiento perpetuo en que somos arrastrados, poco a poco volvemos a ver que aparecen de nuevo, yuxtapuestos, pero enteramente distintos unos de otros, los matices que en el curso de nuestra existencia nos presentó sucesivamente un mismo nombre*<sup>783</sup>. Reflexión que sirve para introducir consideraciones acerca de *En la ciudad de Sylvia*, película que comparte características con la cartografía del deseo expuesta en *Las mujeres que no conocemos*, y que constituye una exposición del aprendizaje de la decepción, por cómo coloca en escena de manera evidente la noción de un viaje alrededor de la memoria en el que se es acompañado por una extraña presencia, llegándose a tangibilizar la paradoja de alcanzar un lugar ya conocido en el que se acaba viendo, buscando, agitando, creando otra vez –si hace falta- lo que ya no está.

El viaje del soñador es un viaje desde la reminiscencia de un encuentro pasado con Sylvia que la película apenas aclara. Anteriormente reflexionaba en este mismo texto sobre cómo *Las mujeres que no conocemos* trata sobre un deseo de retorno con esa presencia fugitiva que acaba gravitando sobre las esquinas donde se la vio pasar. El soñador de *En la ciudad de Sylvia* es el viajero que tangibiliza ese deseo, pues retorna al lugar de esa efímera visión. Y digo que es un viajero porque así lo atestigua, en el inicio de la película, la decoración de su habitación, la maleta abierta, el mapa en la penumbra junto a una llave de hotel. La secuencia ya analizada<sup>784</sup> en la que el soñador se sienta en un café a observar a varias chicas mientras dibuja en una especie de diario resulta esencial para entender el misterio que puede envolver a un personaje del que apenas se sabe algo. Porque en definitiva nos encontramos ante otra puesta

---

<sup>783</sup> Proust, Marcel, *El mundo de Guermantes*, (1921-1922), Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 15.

<sup>784</sup> En el capítulo *El ritmo, la ausencia, la presencia*.

en escena de un deseo que el título de la película no disimula. *En la ciudad de Sylvia*, ciudad marcada por un nombre propio; manera elusiva de designar a Estrasburgo, lugar real amoldado al designio de ofrecer la imagen incognoscible que el soñador en ella ha depositado. Ambos planteamientos, el de lo incognoscible y el del lugar real son solapados por el soñador, hasta el punto de que el protagonista parte a buscar en una ciudad una alma que no puede contener, pero que ya no puede expulsar de su nombre<sup>785</sup>. Y sobre esta búsqueda gravita la secuencia del café, estructurada como un entrelazado entre el soñador que mira, aquello que mira y las marcas del papel -esbozos en su mayoría- que el soñador realiza sobre su diario. Esbozos de lo que parece una translación de lo visible al dibujo. Pero el soñador no sólo esboza lo que le circunda, sino que su dibujo tiene, como el del pintor de la vida moderna, algo de *dibujo de la memoria*<sup>786</sup>. Son trazos que actúan como una progresiva invocación al pasado, análoga a la progresión de esta secuencia en la que el protagonista acaba descubriendo a una chica que podría ser Sylvia. Mientras realiza su primer esbozo de una chica sentada en la terraza del café, el soñador escribe al lado de su incipiente dibujo *Dans la ville de Sylvie*. En ese momento los dibujos que está realizando pasan a ser, como la ciudad de Estrasburgo, circunscritos al nombre de Sylvia.

Un dibujo es la creación de una imagen que comienza por interrogar las apariencias y por hacer ciertas marcas a partir de las cuales *dibujar no es sólo medir y disponer en el papel, sino que también es recibir. Cuando la intensidad*

---

<sup>785</sup> *A la edad en que los Nombres, al ofrecernos la imagen de lo incognoscible que en ellos hemos depositado, en el momento mismo en que designan también para nosotros un lugar real, nos obligan con ello a identificar lo uno con lo otro, hasta el punto de que nos echamos a buscar en una ciudad una alma que no puede contener, pero que ya no podemos expulsar de su nombre. Ibid., p. 13.*

<sup>786</sup> *Ahora, a la hora en que los otros duermen, éste está inclinado sobre su mesa, asestando sobre una hoja de papel la misma mirada que dedicaba anteriormente a las cosas, esforzándose con su lápiz, su pluma, su pincel, haciendo saltar el agua del vaso al techo, secando su pluma en su camisa, apresurado, violento, activo, como si temiera que se le escaparan las imágenes, pendenciero aunque solo, y atropellándose a sí mismo. y las cosas renacen sobre el papel, naturales y más que naturales, bellas y más que bellas, singulares y dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor. La fantasmagoría se ha extraído de la naturaleza. Todos los materiales de los que se ha atestado la memoria se clasifican, se alinean, se armonizan y experimentan esa idealización forzada que es el resultado de una percepción infantil, es decir de una percepción aguda, ¡mágica a fuerza de ingenuidad! Baudelaire, Charles, "El pintor de la vida... op.cit., p. 360.*

*de mirar alcanza cierto grado, uno se da cuenta de que una energía igualmente intensa avanza hacia él en la apariencia de lo que sea que esté escudriñando*<sup>787</sup>. Así, un dibujo contiene la experiencia del mirar examinando la estructura de las apariencias. Los esbozos del soñador sugieren una urgencia por disponer sobre el papel lo visible. En esta secuencia, el rastreo de la mano que bosqueja el espacio se hace febril en la medida que la puesta en escena de Guerin intensifica el arco visual, al disminuir en la banda sonora el ruido del café y alzarse la música diegética hasta alcanzar la percepción de una película muda cuando aparece el rostro de la posible Sylvia. Porque el soñador escruta para recibir algo de lo visible que acaba por concretarse como un dibujo que en realidad se hace de memoria. Cada modelo tomado en el café sirve de recordatorio no de un estereotipo que se conoce de memoria o de un recuerdo consciente. El modelo recuerda unas experiencias que solo se pueden formular y, por consiguiente recordar, dibujando<sup>788</sup>.

Dibujos que tienen que abolir el principio de la desaparición, intentado reconciliar la contradicción aparente que supone la presencia en lo visible de un rostro ausente. Como reflexiona Berger *los dibujos ofrecen hospitalidad a una compañía invisible que está con nosotros*<sup>789</sup>. Los trazos del soñador son ejecutados como un dibujo de la memoria, como la exorcización de un recuerdo que obsesiona y parece surgir desde la propia superficie del papel. Y tomo ese papel como si del velo lacaniano se tratase, porque *el velo, la cortina delante de algo, permite igualmente la mejor ilustración de la situación fundamental del amor*<sup>790</sup>, ya que al estar presente la cortina *lo que se encuentra más allá como falta tiende a realizarse como imagen. Sobre el velo se dibuja la imagen*<sup>791</sup>, y

---

<sup>787</sup> Berger, John, “Un secreto profesional”, (2005). En *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, p. 61.

<sup>788</sup> *El modelo sirve de recordatorio. Pero no es un recordatorio de un estereotipo que te sabes de memoria; tampoco de algo que recuerdas conscientemente. El modelo te recuerda unas experiencias que solo puedes formular y, por consiguiente, recordar dibujando.* Berger, John, “Del diario de Janos Lavin”, (2005). En *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, p. 88.

<sup>789</sup> Berger, John, “Distancia y dibujos”. (2005). En *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, p. 107.

<sup>790</sup> Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4...* op.cit., p. 157.

<sup>791</sup> Ibid., p. 157.

por ello ocupa un lugar privilegiado para expresar la relación del hombre con aquello que le cautiva. El velo ejerce de materialización y al interponerse sobre lo que se mira apunta a algo que está más allá de lo que se presenta y que es la *falta*. Una vez colocado el velo el objeto amoroso *puede ocupar entonces el lugar de la falta y ser también propiamente el soporte del amor*<sup>792</sup>. La mano sobre el velo, que aquí es un papel para dibujar, y que el soñador interpone entre él y la realidad exterior, entre él y el mundo, le permite intentar tocar, acercarse y tapar la *falta*, que es en definitiva lo que se vislumbra como el verdadero objetivo de su viaje. Lo que se ama en el objeto de amor, en la chica en la que se cree reconocer a Sylvia, es lo que en sí no es, la *falta* por la cual puede conceder al soñador algo que en realidad no tiene. Viaje que se realiza para tocar las regiones de la *falta* fundamental por la cual *el amor pide amor. Lo pide sin cesar. Lo pide... aun. Aun es el nombre propio de esa falla de donde en el Otro parte la demanda de amor*<sup>793</sup>.

### ***En la ciudad rostrificada***

En el suplemento cultural del diario *La Vanguardia*, editado el diecinueve de abril de 2006, Guerin publicaba un insólito trabajo fotosecuencial sobre papel en el que se anticipaban imágenes y procedimientos consolidados posteriormente en *Las mujeres que no conocemos*, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia*. En este trabajo se avanza conclusiones acerca de lo que aquí hemos anunciado como una *cartografía del deseo*, surgida como un viaje del que extrae jirones –imágenes en este caso- recosidas en una labor de montaje, de preparación de la obra en la cual se recorre una *falta*, una ausencia, que se intenta hacer presente. En el caso de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* la búsqueda lleva al cineasta a buscar un parangón con otros artistas; por otra parte, en *Las mujeres que no conocemos* el artista se detiene en esquinas, rincones para

---

<sup>792</sup> Ibid., p. 158.

<sup>793</sup> Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aun*, (1972-1973), Buenos Aires, Paidós, 1997, p. 12.

buscar esa celosía de una vida posible a la que se desearía regresar una vez la figura fugitiva ha desaparecido, siendo esta exposición de Guerin la cristalización palpable de ese fenómeno que la pequeña obra en papel, publicada en la revista *Culturas* del diario *La Vanguardia*, hace patente. Sobre el papel de esta pequeña obra se muestra una serie de fotografías de una chica de espaldas en una esquina, para después mostrar la esquina vacía, mientras un texto explica este pasaje: *al desaparecer una figura aparece un entorno... un flujo de vida que evoca a la desaparecida*<sup>794</sup>. El paisaje se hace un rostro, volcando su poesía en un ser ausente.

El soñador de *En la ciudad de Sylvia* es sintomático de lo que supone el acto de intentar ver por segunda vez aquella figura evocada en un paisaje. Como toma de conciencia se puede tomar la secuencia en la que el soñador, tras la decepción del encuentro, cree ver en reflejos de tranvías el rostro de la chica en la que creyó encontrar a Sylvia. Su cuerpo se hace un caleidoscopio que muestra a cada paso las figuras de *su* verdad, mientras la ciudad prosigue con su propio ritmo, ajena al duelo perpetuo del soñador. El viaje que persigue la reminiscencia de un espacio ya visitado puede resultar decepcionante, amargo y a su vez lúcido. El soñador se agita en el viaje para volver a ver, y lo que se obtiene es la toma de conciencia, el desvío respecto al plan trazado que ofrece la singularidad del tiempo en su pluralidad y la serialidad del acto de amor. Que Guerin sea un director pedagógico, que señale explícitamente la impronta de Proust en su obra, entreabre la posibilidad de entender la lucidez que permite el aprendizaje de la decepción. En *À la recherche...* Proust acaba por comprender la serialidad del propio acto de amar y de la existencia:

Así, mi amor por Albertina, por diferente que fuese, estaba ya escrito en mi amor por Gilberta, en cuyos días felices oí a la tía de Albertina pronunciar por primera vez su nombre y

---

<sup>794</sup> Guerin, José Luis, en *La Vanguardia*, suplemento *Cultura/s*, nº 200, 19 de abril de 2006, p. 6.

hacer su retrato, sin sospechar que aquel germen insignificante se desarrollaría y se extendería un día a toda mi vida.<sup>795</sup>

Cada amor, aún con su matiz, está comprendido, junto con las tonalidades de los amores pasados, en una imagen primordial de la que la película de Guerin muestra un destello fugaz: el encarnamiento del rostro buscado de Sylvia en la figura de la chica que interpreta la actriz Pilar López de Ayala. La serialidad del amor provoca que un nombre como Sylvia sea la amalgama de amores contenidos y anudados los unos en los otros: de la Sylvia<sup>796</sup> primigenia a la nueva figura que provoca la confusión. Por esa misma serialidad del amor, recordemos, Proust encuentra una particularidad de la memoria, que es el juego de relevo que establece junto con la imaginación que despliega<sup>797</sup>. El soñador de Guerin comparte esa lucha entre la imaginación y la memoria cuando, tras el fracasado encuentro con Sylvia, pasa la noche con una nueva chica conocida en el pub *Les aviateurs*; sin embargo, inevitablemente, a la mañana siguiente vuelve a pasear solo por la ciudad, mientras ve todavía en los reflejos del tranvía el rostro entrecortado de la chica vista el día anterior, y que confundió con

---

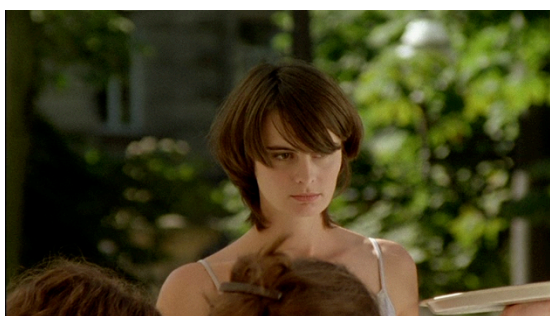
<sup>795</sup> Proust, Marcel, *El tiempo recobrado*, op.cit...p. 255.

<sup>796</sup> Hago notar aquí las coincidencias entre la serialidad del amor expuesta en *En la ciudad de Sylvia* y la novela corta *Sylvie* (1853) de Gérard de Nerval. *Sylvie* se desarrolla en el recuerdo, en una melancólica persecución de un objeto de amor, de una imagen, que parece tomar forma en tres mujeres en distintos momentos de la vida. Adrienne, Sylvie, Aurélie. Esta búsqueda del ideal femenino, con objetos solapados que seducen al autor y le disuaden, y le transportan por los años sin ser capaz de materializarse en un amor. El narrador-protagonista conoce a Sylvie cuando es un niño. Se trata de un amor correspondido y pasional. En una fiesta se cruza ante sus ojos la figura hermosa y casi espectral de Adrienne, una joven noble a la que solamente han dejado salir esa noche y que de inmediato es enviada a un convento. Todo el amor del protagonista se aleja de Sylvie, causándole gran dolor a la joven, y se focaliza en Adrienne, la mujer imposible, el espectro idealizado de un amor que jamás se consumará. Pasados los años, el protagonista busca una sustituta para esta ilusión. Sobre el escenario cree reconocer en Aurélie, una actriz, lo mismo que un día le había enloquecido de Adrienne. En una confesión el protagonista cuenta a Aurélie lo mucho que ella le recuerda a su amor de juventud, de modo que la actriz lo abandona porque considera que a través de ella el protagonista sigue amando una ilusión ideal y pasada. Entretanto, Sylvie se ha convertido en una mujer cada vez más hermosa. El protagonista sigue frecuentándola, va a visitarla cada cierto tiempo, pero ya ha dejado escapar la oportunidad que una vez tuvo de ser feliz con Sylvie, que ya no está enamorada.

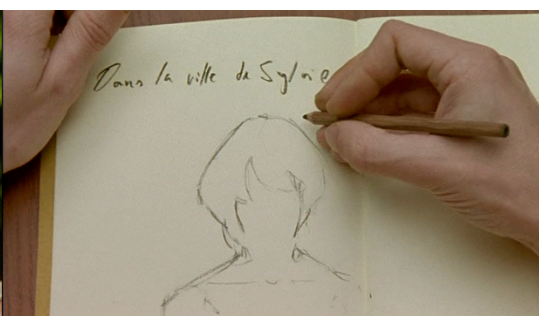
<sup>797</sup> *Y entre tanto tenía yo en mí una fuerza que luchaba con todo su poder contra la otra potencia malsana que me representaba invariablemente el paseo crepuscular de Gilberta; mi imaginación laboraba útilmente, en sentido contrario, para romper los repetidos asaltos de mi memoria. La primera de las dichas fuerzas seguía mostrándome a los dos paseantes por la avenida de dos Campos Elíseos, y con ésta y otras imágenes desagradables sacadas del pasado, por ejemplo, la de Gilberta encogiéndose de hombros cuando su madre le indicó que se quedara conmigo. Pero la segunda trabajaba en el cañamazo de mis esperanzas y en él dibujaba un porvenir de más placentera amplitud que aquel pobre pasado, en realidad tan angosto.* Proust, Marcel, *A la sombra de las muchachas en flor*, (1919), Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 229-230.



Sylvia. La serialidad del acto de amor, el relevo y corregimiento entre la memoria y el deseo son en definitiva el devenir de una *falta* que cristaliza en una ciudad definitivamente rostrificada por un soñador. La secuencia del café es ya preámbulo de ese fenómeno. El protagonista escribe *En la ciudad de Sylvia* junto a uno de sus esbozos: el de la camarera del café. Seis planos después, tras mirar de nuevo a su modelo, el soñador continúa su dibujo, al que se ha añadido debajo la palabra *ella*. En ese mismo plano, después de proseguir con el dibujo, la mano se detiene para añadir una *s* y forma la palabra *ellas*<sup>798</sup>.



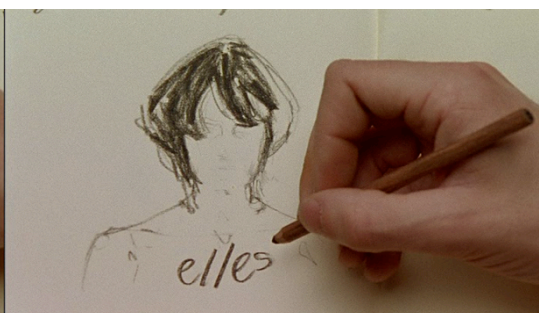
**Imagen 11.13** *En la ciudad de Sylvia*



**Imagen 11.14:** *En la ciudad de Sylvia*



**Imagen 11.15** *En la ciudad de Sylvia*



**Imagen 11.16:** *En la ciudad de Sylvia*

El rostro y el conjunto, el retrato como problema por lo que supone sacar y crear una imagen sensible *de los rasgos imprevisiblemente numerosos y fragmentarios con los que, en la práctica cotidiana, se nos presenta el individuo específico*<sup>799</sup>. Rostro que se presenta en un espectro visible que no deja de ser una confusa mezcla de lo que está ocurriendo, con varios añadidos internos y externos como son –particularmente en esta secuencia del café– la interacción

<sup>798</sup> Véase *Secuencia 51* en el DVD-1 adjunto.

<sup>799</sup> Simmel, Georg, *El rostro y el retrato*, (1902), Madrid, Casimiro libros, 2011, p. 20.

del modelo con otros movimientos y con su entorno, a la que se añade la implicación del observador y lo mutable del punto de vista<sup>800</sup>.



**Imagen 11.17** *En la ciudad de Sylvia*



**Imagen 11.18:** *En la ciudad de Sylvia*

Y aún así la pasión por individualizar un rostro, por rescatarlo de la multitud. Esa progresiva captación de un rostro sobre esa especie de paisaje de rostros está ya incluido en el relevo *ella/ellas*, que avanza el diseño de la secuencia: la búsqueda de la formalización de las relaciones rostro-paisaje. Porque reencontrar de nuevo a Sylvia pasa por generar demarcaciones, contornos sobre ese paisaje humano ofrecido al soñador, habitual, en palabras de Proust, de *periodos vacantes; cuando en todas partes ve uno a la Belleza, la desea, la busca, lo mismo que hace el enamorado con la mujer amada*<sup>801</sup>. Frente a este friso, el soñador creado por Guerin para su película *En la ciudad de Sylvia* realiza una labor similar a la de Proust en *À la recherche...*, cuando éste intenta discernir diferencias entre un grupo de hermosas chicas desconocidas del que luego extraerá, como una figura que se alza sobre ese paisaje, a Albertina. Proust expone el trabajo de cincelado de un rostro extraído de un grupo de personas en el que faltaban *las demarcaciones que luego habría yo de fijar entre ellas propagaba en el grupo algo como una fluctuación armoniosa, la constante*

<sup>800</sup> Lo supuestamente visible no deja de ser una confusa mezcla de lo que está ocurriendo con varios añadidos internos y externos: reacciones sentimentales, valoraciones, interacción con otros movimientos y con el entorno; a esta confusión se añade lo mutable del punto de vista y la implicación del observador. Ibid., p. 19.

<sup>801</sup> *A la sombra de las muchachas...* op.cit., p. 414.

*traslación de una belleza fluida, colectiva y móvil*<sup>802</sup>. Ante Proust, por lo tanto, una figura enigmática en un conjunto de muchachas hermosas. Finalmente, cuando el relato avanza, Proust descubre que esa figura enigmática se trata de Albertina, muchacha cuya existencia conocía por conversaciones con otros, y que en esa secuencia ve por primera vez, mientras ella *se paraba a menudo, entre todas sus amigas, en aquel paseo en que sus figuras se alzaban*<sup>803</sup>. Se trata, por lo tanto, de la observación de un conjunto del que una figura es progresivamente individualizada, para acabar envolviendo en su rostro el paisaje de la visión del grupo. Albertina, finalmente, amalgama de la playa y del rompimiento de la ola como el rostro de Sylvia lo es de las chicas del café y de Estrasburgo en *En la ciudad de Sylvia*. Un movimiento de un rostro que se desarrolla, en la película de Guerin, en un paisaje primordial de un café y que finalmente trae un paisaje de la ciudad que sólo se desarrolla a partir de un rostro<sup>804</sup>. El retorno al lugar de la *falta*, el viaje hacia la herida, era un movimiento hacia un trazo contenido en la ciudad que solo mediante el dibujo se podía recobrar. Una vez alumbrado el rostro se produce una permuta: Estrasburgo, que contenía la esencia de Sylvia, pasa a ser una esencia contenida

---

<sup>802</sup> Cada una era de un tipo enteramente distinto de las demás, pero todas guapas; aunque, a decir verdad, hacía tan poco tiempo que las estaba viendo, y eso sin atreverme a mirarlas fijamente, que todavía no había individualizado a ninguna de ellas. No había más que una que, por su nariz recta y su tez morena, contrastaba vivamente con sus compañeras, como un rey Mago de tipo árabe en un cuadro del Renacimiento; a las demás las reconocía por un solo rasgo físico: a ésta, por sus ojos duros, resueltos y burlones; a aquélla, por los carrillos de color rosa tirando a cobrizo, tono que evocaba la idea del geranio, y ni siquiera esos rasgos los había yo atribuido indisolublemente a una muchacha determinada y distinta; y cuando (con arreglo al orden en que se iba desarrollando este maravilloso conjunto, en el que se tocaban los más opuestos aspectos y se unían las más diferentes gamas de color, pero todo ello confuso como una música en la que me fuese imposible aislar y reconocer las frases que iban pasando, perfectamente distintas, pero inmediatamente olvidadas) veía surgir un óvalo blanco, unos ojos azules o verdes, no sabía bien si esa cara y esa mirada eran las mismas que me sedujeron el momento antes, y me era imposible referirlas a una sola muchacha separada y distinta de las demás. Y, precisamente, el hecho de que en esta mi visión faltaran las demarcaciones que luego habría yo de fijar entre ellas propagaba en el grupo algo como una fluctuación armoniosa, la constante traslación de una belleza fluida, colectiva y móvil. Ibid., pp. 416-417.

<sup>803</sup> Ibid., p. 479.

<sup>804</sup> La miré primero con esa mirada que es algo que el verbo de los ojos, ventana a que se asoman todos los sentidos, ansiosos y petrificados; mirada que querría tocar, capturar, llevarse el cuerpo que está mirando, (...) Y así pasó junto a mí ese nombre de Gilberta, (...) pronunciado por encima de los jazmines y de los alhelies, agrio y fresco como las gotas de agua de la manga verde; impregnando, irisando la zona de aire que atravesó -y que había aislado- con todo el misterio de la vida de la que lo llevaba, ese nombre que servía para que la llamaran los felices mortales que vivían y viajaban con ella; y desplegó bajo la planta del espino rosa, y a la altura de mi hombro, la quintaesencia de su familiaridad, para mí dolorosa, con su vida, con la parte desconocida de su vida, en donde yo no podía penetrar. Proust, Marcel, *Por el camino de...* op.cit., p. 175-177.

en el devenir amoroso que bajo el nombre de Sylvia discurre. Un rostro concreto que nace de una *máquina abstracta de rostridad*<sup>805</sup>, en los términos de Deleuze y Guattari, y que proporciona el lugar en el que la subjetividad puede tomar forma. Rostro que posibilita relaciones de evocación entre paisaje y rostro, que descodifica y sobrecodifica lo que toca<sup>806</sup>, incluido al propio soñador que accionó la máquina rostrificadora. Rostro que persigue, que no permite a la persona retomar el mapa físico si no es cayendo en la paradoja de una persona fragmentada y cautiva, también como una esencia, en el rostro amado. *En la ciudad de Sylvia* es una película que retrata a un soñador que por la mañana, al despertar tras la última noche de la película, no puede escapar de un rostro. Despertar en la mañana recién abierta con el peso de los pensamientos viejos<sup>807</sup>, como si existiese un designio por el cual al comenzar el día emergiésemos directamente hacia un sueño en el quedamos rotos, fragmentados frente al mapa convencional que todos conocemos.

Mi cuerpo físico puede estar en Lucerna, en Colorado o en El Cairo, pero al despertarme cada mañana, al retomar el hábito de ser Borges, emerjo invariablemente de un sueño que ocurre en Buenos Aires.<sup>808</sup>

---

<sup>805</sup> *Habíamos encontrado dos ejes, eje de significancia y eje de subjetivación. Eran dos semióticas muy distintas, o incluso dos estratos. Pero la significancia es inseparable de una pared blanca sobre la que inscribe sus signos y sus redundancias. Y la subjetivación es inseparable de un agujero negro en el que sitúa su conciencia, su pasión, sus redundancias. (...) Los rostros concretos nacen de una máquina abstracta de rostridad, que va a producirlos al mismo tiempo que proporciona al significante su pared blanca, a la subjetividad su agujero negro. Así pues, el sistema agujero negro-pared blanca todavía no sería un rostro, sería la máquina abstracta la que lo produce, según las combinaciones deformables de sus engranajes.* Deleuze, Gilles; Guattari Félix, “Año cero - Rostridad”, (1980). En *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 173-174.

<sup>806</sup> *Es una operación mucho más inconsciente y maquínica que hace pasar todo el cuerpo por la superficie agujereada, y en la que el rostro no desempeña el papel de modelo o imagen, sino el de sobrecodificación para todas las partes descodificadas.* Ibid., p.176.

<sup>807</sup> *Por primera vez en la mañana recién abierta le pesaban los pensamientos viejos. Eso sería no ser ya niño: no principiar del todo las horas que siempre se le ofrecieron intactas; discos nuevos y resbaladizos de las horas entre sus dedos. Sol, árboles, olores matinales de la creación; mundo acabado siempre de nacer para los ojos y las manos que juegan descuidadamente con la virginidad del momento. Eso sería no ser ya niño: depender del pasado, de su memoria, de sus acciones, de su conciencia: de los instantes desaparecidos; proseguir el camino, rosigar el pan de la víspera, acomodar la hora fina y tierna con la hora cansada: sol, árboles, azul, aire del día nuevo, todo ya con el regusto de nosotros según fuimos...* Miro, Gabriel, *El obispo leproso*, (1926), Madrid, Bibliotex, 2001, p. 229.

<sup>808</sup> Borges, Jorge Luis, “Los sueños”, (1985). En *Atlas*, Lumen, Barcelona, 1999, p. 63.

Siempre queda otro destino, que es el de deshacer y escapar del rostro que somete. Henry Miller entregó en *Trópico de Capricornio* (1938) unas hermosas líneas en las que el rostro amado deja de ser organizado por la rostridad pasada. Y el viaje empieza de nuevo ante unos ojos que podemos atravesar en vez de utilizar para mirarnos, porque en ellos el mundo se alza como una nueva tierra por descubrir.

Ya no miro a los ojos de la mujer que estrecho en los brazos, sino que nado a través de ellos, cabeza y brazos y piernas, y veo que tras las cuencas de los ojos hay una región inexplorada, el mundo del futuro, y aquí no hay lógica alguna, simplemente la germinación silenciosa de acontecimientos no interrumpidos por la noche ni por el día, por el ayer ni por el mañana. El ojo, acostumbrado a la concentración en puntos del espacio, se concentra en puntos del tiempo; el ojo ve hacia adelante y hacia atrás, como gusté. El ojo que era el yo del sí mismo ya no existe; este ojo sin yo no revela ni ilumina. Viaja a lo largo de la línea del horizonte, viajero incesante e ignorante.<sup>809</sup>

---

<sup>809</sup> Miller, Henry, *Trópico de Capricornio*, (1938), Madrid, Unidad Editorial, 1999, p. 100.





# *Conclusiones*

*Pues lo esencial, me parece, no es no equivocarse acerca del valor absoluto del objeto de nuestro amor, sino amar.*

**Élie Faure**<sup>810</sup>

---

<sup>810</sup> Faure, Élie, *Historia del arte. 5. El arte moderno II*, (1909-21), Madrid, Alianza, (1992), p. 257.



Atendiendo al método de descripción, al análisis seguido y a la propia esencia abierta de la obra de Guerin con respecto al lugar del espectador, en este estudio deben encontrar cabida las aportaciones del lector a los conceptos e imágenes propuestos. Pero dadas las circunstancias de la recepción en un ámbito académico es necesario establecer una correspondencia con los capítulos mientras se resaltan ciertos puntos y se señalan algunas valoraciones que sólo pueden realizarse a posteriori.

En el capítulo *Un bricoleur manierista* reivindicaba la escritura de Guerin como manierista, por su carácter derivativo con respecto a otras obras, ya que no ofrece una imagen simple de la realidad sino un conglomerado de aportaciones para esta imagen. Porque, ¿qué se puede hacer con la imagen? ¿Cómo insertarse, cómo deslizarse en la imagen, *dado que toda imagen se desliza ahora hacia otras, dado que el “fondo de la imagen ya es siempre una imagen” y el ojo vacío una lente de contacto?*<sup>811</sup> La imagen de Guerin es asediada por otras miradas: imágenes pasadas, temas seculares del pasado, mitos y narraciones. ¿Cuáles son las consecuencias –algunas ya han sido señaladas a lo largo de esta tesis- de esta vuelta a lo que Arnold Hauser denomina como un arte artificioso y artificial, cuya estructura atomizada es el estadio inicial de un desencantado con el que deben trabajar los artistas? Escribe acertadamente Gonzalo Aguilar, en su reseña del libro *Ciné-Journal* (1986) de Serge Daney, que el manierismo es la posibilidad de rescatar las imágenes en un presente frío y presentar batalla allí donde el cine parece estar perdiéndola, en la profusión de imágenes que definen la vida social.

El manierismo surge como un intento de subsanar una falla deslizándose sobre lo preexistente para marcar conexiones posibles en un mundo donde, aunque cada imagen particular está desvalorizada, lo visual lo domina todo. (...) una inflación de imágenes de las que el mundo se ha ausentado.<sup>812</sup>

---

<sup>811</sup> Deleuze, Gilles, “Carta a Serge Daney... op.cit., p. 118.

<sup>812</sup> Aguilar, Gonzalo, “Una liberación de la mirada”. En [www.lafuga.cl](http://www.lafuga.cl)

A este respecto es ineludible referirse a lo ya destacado en los capítulos *Museo y tiempo* y *La fabulación del pasado*: el transgresor diálogo, en torno al cinematógrafo, de diversas referencias narrativas, mitológicas e imágenes cinematográficas y pictóricas. Una mirada a la historia del cine y del arte alejada del academismo y que es posibilitada por el montaje entre las imágenes y el montaje que se descubre dentro del encuadre mismo. Esta mirada a la historia sometida a la visión del autor, a una interpretación personal, puede ser considerada semejante a lo planteado por Élie Faure en los tomos de su *Historia del arte*, (1909-1921): el carácter lírico lejano al formalismo en el que se denota una preferencia por algunas obras y artistas, porque no se concibe *una historia del arte que no esté constituida por una transposición poética no muy exacta, pero lo más viva posible, del poema plástico concebido por la humanidad*<sup>813</sup>. Por ello, como he subrayado sobre todo en el capítulo *La fabulación del pasado*, Guerin opta por adentrarse en el mito y en la fertilidad de su pensamiento, en esencia transformador y basado en la variación como escribe Lévi-Strauss. Describe el antropólogo francés que las estructuras vacías del mito, como las de la música, son traducibles y afrontables cómo una melodía que sólo es traducible a otra melodía. En ese procedimiento se encuentra una manera de afrontar el presente y de ubicarse uno mismo, porque el mito se actualiza a través de su oyente y por él, en una inversión *de la relación entre el emisor y el receptor, ya que a fin de cuentas es el segundo el que se descubre significado por el mensaje del primero: la música se vive en mí, me escucho a través de ella. El mito y la obra musical aparecen así como directores de orquesta cuyos oyentes son los silenciosos ejecutantes*<sup>814</sup>. Cargado de esas narraciones y relatos pasados Guerin viaja por el mundo bordeando la ambigua distancia entre el relato heredado y el presente que fluye y que tiende a retratar en la singularidad que le es propia. A este respecto es necesario recalcar que el rastreo de las huellas pasadas sirve al

---

Véase <http://www.lafuga.cl/la-liberacion-de-la-mirada/15>.

<sup>813</sup> Faure, Élie, *Historia del arte. I. El arte antiguo*, (1909-21), Madrid, Alianza, (1990), p. 53.

<sup>814</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Mitológicas I...* op.cit., p. 26.

mismo tiempo para abrir una hendidura por la cual poder filmar el presente. Octavio Paz, en unas líneas aclaratorias alrededor del propósito de Lévi-Strauss, explicó cómo el pasado y el presente de los poemas *no son aquello que fue ni aquello que pasa, sino lo que está siendo, lo que se está haciendo. Gesta, gestación: un tiempo que se reencarna y re-engendra. Y reencarna de dos maneras: en el momento de la creación y en el de la recreación*<sup>815</sup>.

He defendido durante este trabajo que Guerin se sitúa en la historia de una manera alejada de la historiografía convencional. Una de sus más destacadas manifestaciones quedaba desarrollada en el capítulo *Los personajes universales*, en el que atendía a cómo Guerin fabulaba con personajes pasados que se encarnaban en cuerpos del presente, dándose un auténtico viaje de las imágenes en el espacio y el tiempo. Es esa una historia del motivo que se hace tangible en los espacios vacíos de *Innisfree* que retoman los encuadres de Ford en *El hombre tranquilo* (1952). Se insinúa aquí un punto que puede ser en el futuro interesante para otros estudios. Me refiero a lo que denominaba Jan Bialostocki como *temas de encuadre*, por los cuales una imagen ya existente atrae como un imán a las formas iconográficas presentes *que aparecen, obligándolas a presentar cierta similitud con ella*<sup>816</sup>. Existe en la historia de las formas preexistentes formalizadas en una forma de encuadre un terreno en el queda ubicado José Luis Guerin. La búsqueda de transposiciones entre *El abanico de Lady Windermere* (Ernst Lubitsch, 1925) y la secuencia del café de *En la ciudad de Sylvia* (2007) realizadas por David Bordwell<sup>817</sup> señalan esa tendencia. Lo mismo sucede con el paralelismo que yo mismo señalo en este trabajo entre *En Construcción* (2001) y *La terra trema* (1948) de Visconti. Las aperturas de *iris* o cierre de *iris* típicas del cine mudo aparecidas en *Guest* (2010) remarcando el

---

<sup>815</sup> Paz, Octavio, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz. (1967), p. 57.

<sup>816</sup> Bialostocki, Jan, "Los temas del encuadre y las imágenes arquetipo", (1966). En *Estilo iconográfico. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, (1972), p. 113.

<sup>817</sup> Bordwell, David, "Three nights of a dreamer". En *Observations on film art*, 5 de noviembre de 2007. Véase <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/11/05/three-nights-of-a-dreamer/>.

gesto revelador de un retrato, o la pictorialización de los paseantes de los museos retratados por Guerin en varias de sus propuestas estimulan una nueva búsqueda extensible a otros cineastas en los que aparezca la permanencia y variación de las formas antiguas.

Si existe un tema que atraviesa transversalmente este estudio es el referido al desmontaje y al remontaje. Por medio de él queda expresado un estilo que asume las imágenes propias o ajenas, cinematográficas o pictóricas y el devenir de algunos de sus personajes como un recorrido de huellas pasadas, pregnancy, supervivencia, ruptura. Imágenes que componen una síntesis del pasado bajo el agregado que supone su nueva variación. Una imagen que aparece en el presente en la que *lo que importa, no es decir, sino volver a decir y, en esta repetición, decir cada vez aún por primera vez*<sup>818</sup>. Se trata de una mirada a la historia que resquebraja la historicidad cronológica y que compromete, en el contacto de las puntas del pasado sobre el presente, el concepto de origen. La persistencia del pasado se expresa en su variación sobre el presente que fluye y al que no conviene descuidar. Porque no se trata de un retorno de lo mismo sino de un retorno selectivo en el que la nostalgia por el pasado no difumina la mirada sobre el presente. Cesare Pavese escribió.

La memoria es ausencia de fantasía (Rousseau, *Émile*, L, II) «dans ce que l'on voit tous les jours, ce n' est plus l'imagination qui agit, c' est la mémoire -l'habitude tue l'imagination»<sup>819</sup>- pero la memoria de las cosas remotas presenta objetos renovados, *desacostumbrados*, ante los que se interponen el tiempo y el olvido, por lo cual estimula la fantasía, tanto más cuanto que las cosas recordadas son nuevas pero misteriosamente nuestras.<sup>820</sup>

---

<sup>818</sup> Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso...* op.cit., p. 489.

<sup>819</sup> La traducción de esta cita es: *en lo que se ve todos los días no es la imaginación la que actúa, sino la memoria – la costumbre mata la imaginación.*

<sup>820</sup> Pavese, Cesare, *El oficio de vivir*, (1952), Barcelona, Seix Barral, 2005, pp. 288-289.

Es necesaria una historia para la vida y la acción, en una justa equidistancia entre la fabulación del pasado, la memoria y el olvido. La historia al servicio de la vida se aleja del peligro de la melancolía infinita y actúa sobre el tiempo de una manera intempestiva, es decir, contra el tiempo y, por tanto, sobre el tiempo, en favor de un tiempo venidero<sup>821</sup>. Esa historia que desgarrar el tiempo exige *crecer desde la propia esencia, transformar y asimilar lo que es pasado y extraño, cicatrizar las heridas, reparar las pérdidas, rehacer las formas destruidas*<sup>822</sup>. Pensar, analizar, comparar, mientras se filma, monta y transforma para *utilizar el pasado en beneficio de la vida y transformar los acontecimientos antiguos en historia presente*<sup>823</sup>. La experiencia cinematográfica entra en el tiempo mediante la transformación, en un murmullo que se mueve en el frágil equilibrio entre el olvido y la memoria, entre el pasado y el presente. Este decisivo paso es aguardado y vislumbrado por el cineasta. Aparece anudado en las huellas del pasado sobre el espacio, en un rostro reminiscente, en la aparentemente vacía superficie blanca, que ha borrado mediante huellas todas las huellas y que se hace superficie de una escritura futura, *porque un poder de olvidar que nos rebasa y las rebasa en mucho, nos deja en relación con lo que olvidamos*<sup>824</sup>.

En algunas de las propuestas de Guérin, la práctica del desmontaje y el remontaje crea un juego con el fotograma y el frame, ya que ambos son usados por el cineasta como una fotografía, creándose una ambigua confrontación que subraya la evidencia cegadora de lo fotográfico sumergido en la película, imponiéndose en el sentido y en el hilo de su historia. Y hablo de juego por la

---

<sup>821</sup> Para mi descargo, no quiero callar que las experiencias que estos tormentosos sentimientos han suscitado en mí las he extraído casi siempre de mí mismo y, únicamente para fines de comparación, me he servido de experiencias ajenas y que, solo en cuanto aprendiz de épocas pasadas, especialmente de la griega, he llegado, como hijo del tiempo actual, a las experiencias que llamo intempestivas. Al menos, por profesión como filólogo clásico, he de tener derecho a permitirme esto, pues no sé qué sentido podría tener la filología clásica en nuestro tiempo si no es el de actuar de una manera intempestiva, es decir, contra el tiempo y, por tanto, sobre el tiempo y, yo así lo espero, en favor de un tiempo venidero. Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, (1874), Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 33-34.

<sup>822</sup> Ibid., p. 39.

<sup>823</sup> Ibid., p. 41.

<sup>824</sup> Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso...* op.cit., p. 490.

ambigüedad introducida en la aparente relación de oposición entre la imagen fija y la imagen en movimiento, expresada de modo latente en *Tren de sombras* (1997) y explícita en la fotosecuencialidad en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) y en sus dos exposiciones - sobre todo en *Las mujeres que no conocemos* (2007). En ésta exposición Guerin explicitaba el vínculo con la cronofotografía de Eadweard Muybridge. Philippe Dubois escribía alrededor de la oposición entre imagen fija de la cronofotografía y la cinematografía:

Cronofotografía (la imagen detenida) y cinematografía (el movimiento fiel de lo real) son un doble dispositivo sin otra compatibilidad que ser el reverso del otro. Se trata, por un lado (síntesis), de fabricar una representación lo más realista posible (analógica), dado que reproduce fielmente el movimiento de lo real (aunque sea mediante una ilusión óptica) y, por otro (análisis), de alcanzar una representación “desrealizadora” que va más allá de la visión normal y nos permite ver aquello que un ojo nunca ha visto así.<sup>825</sup>

Destaco este aspecto dentro de la práctica del desmontaje y del remontaje porque en la fotosecuencialidad practicada por el cineasta, mientras se opera esta reversibilidad, se obtiene un mundo insospechado de detalles atrapados al azar, que el *zeiltupe* –lupa temporal en alemán- desvela. En el capítulo *Museo y tiempo* destacaba cómo mediante esa práctica Guerin retrataba y encuadraba a los paseantes de los museos, grabados previamente con su cámara de video, como si de participantes de la pintura se trataran. Personas pictorializadas en unos gestos detenidos, extraídos de las imágenes en movimiento –formadas éstas por una sucesión de instantes cualquiera - y privilegiados sobre los demás, situándose la estética de Guerin a medio camino entre la instantánea de la foto y el momento pregnante de la pintura<sup>826</sup>. El cine, que nunca parecía la

---

<sup>825</sup> Dubois, Philippe, “De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea”. En *Exit*, nº 3, (2001), p. 137.

<sup>826</sup> Tomo el concepto de momento pregnante descrito por Gotthold Ephraim Lessing: *En sus composiciones, que implican coexistencia de elementos, la pintura solamente puede utilizar un único momento de la acción, de ahí que tenga que elegir el más pregnante de todos, aquel que permite hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue*. Lessing, Gotthold, *Laocoonte...* op.cit., p. 166.

*condensación de un momento único, sino huella de cierta duración*<sup>827</sup>, opera en el tiempo prolongando *el poder de revelación de la foto y, accesoriamente, de la pintura*<sup>828</sup>. Son varios los ejemplos en este estudio donde he descrito cómo Guerin subraya y hace explícitos los intervalos que componen la imagen cinematográfica, siendo el intervalo *el operador teórico de la síntesis temporal en el cine; es lo que permite hacer del tiempo un material formal*<sup>829</sup>. Mirada intermitente, mirada con eclipses, que despliega gestos reveladores en la plenitud de su presencia, en aquello que tendría de atmosférico, de impalpable que obstinadamente nos mira y nos punza una vez embalsamado, *con la inversión del tiempo y la inscripción de la muerte, en cuyo índice se transforma, y que es el trauma, el sujeto secreto que dobla a su sujeto aparente*<sup>830</sup>. Guerin, de una manera muy visible, posa su mirada en los albores de la representación del movimiento, en la infancia del cine, buscando un cuerpo cincelado a partir de una representación preexistente, un gesto<sup>831</sup>, el aire de un rostro. Una evocación que sólo la espera, la puesta en situación del espacio del *otro*, puede posibilitar.

Por ello creo oportuno remarcar lo ya dicho en el capítulo *La memoria que mira*: el desafío a afrontar es el de retratar la singularidad del *otro* horadando la superficie de lo real, desgarrando la trama de un motivo referenciado dentro de una imagen hasta hacerlo punzante, cuando alza los ojos en aquello que le hace único. Se trata de retratar a los objetos y a los seres abstraídos de su materia

---

<sup>827</sup> Aumont, Jacques, *El ojo interminable*, (1989), Barcelona, Paidós, 1997, p. 73.

<sup>828</sup> Ibid., p. 73.

<sup>829</sup> Ibid., p. 76.

<sup>830</sup> Bellour, Raymond, *Entre imágenes...* op.cit p. 121.

<sup>831</sup> *Pero una época que ha perdido sus gestos está, por eso mismo, obsesionada con ellos; para los hombres, a quienes les ha sido sustraída toda naturaleza, el gesto se convierte en un destino. (...) Así habló Zarathustra es el ballet de una humanidad que ha perdido sus gestos. Y cuando la época se enteró, entonces (¡demasiado tarde!) empezó el impetuoso intento de recuperar in extremis los gestos perdidos. La danza de Isadora y de Diaghilev, la novela de Proust, la gran poesía del Jugendstil de Pascoli a Rilke y, finalmente, del modo más ejemplar, el cine mudo, trazan el círculo mágico en el que la humanidad quiso evocar por última vez lo que se le estaba escapando de las manos para siempre. Y en los mismos años, Aby Warburg encaminó aquellas investigaciones que sólo la miopía de una historia del arte psicologizante ha podido definir como “ciencia de las imágenes”, mientras que en verdad ellas tenían en su centro el gesto como cristal de memoria histórica. Agamben, Giorgio, “Kommerell o del gesto”. En *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 318-319.*

evidente<sup>832</sup>. El manierismo emprendido entrega así el último de sus favores: distinguir entre la *imagen* y lo *visual*, entre la visión de alguien en su singularidad y la simple verificación de su presencia. *La condición sine qua non para que haya imagen es la alteridad*<sup>833</sup> recuerda Daney. La línea que separa la imagen de lo visual es el *otro* aun visible en *el rostro que, en el fondo, lo hace existir como otro visible*<sup>834</sup>. El manierismo se aleja de su aparente frialdad y sus aportaciones desde el mundo de las imágenes pasadas son desde el deseo y el furor de filmar, de volver la realidad apta para filmar. La memoria que aparece en la filmografía del cineasta, tanto la propia del cinéfilo como la de muchas de las personas que aparecen frente a su cámara, son las marcas de un trabajo para volver a hacer visible el mundo, *para que una imagen surja allí donde como por azar nunca se ha querido ver nada*<sup>835</sup>. Entonces Guerin aparece como un cineasta muy particular, con ocasionales juegos sobre la veracidad del relato dado a ver – de ahí el capítulo *El falsario* escrito en este trabajo-, mientras nos hace conscientes del ineludible pacto del cine con la realidad.

En el capítulo *¿Qué es la imagen asediada?* ubicaba a Guerin, dentro de las dos categorías creadas por Bazin, como un cineasta de imagen frente a los cineastas de realidad. Y sin embargo el espacio, los rostros encontrados dentro de una mirada reminiscente, con los que incluso se fabula con representaciones culturales pasadas, entran en un circuito continuo y continuado de relevo entre el explícito hecho artístico y cultural y la realidad circundante. El cine tiene la misión de dirigir nuestros ojos hacia los aspectos del mundo para los que todavía no tenemos una mirada, o sobre los que hemos perdido la capacidad de mirar.

---

<sup>832</sup> Me parecen muy interesantes las reflexiones sobre este fenómeno de la mirada realizadas por Agamben en la tercera parte de su libro *Estancias. El proceso cognoscitivo está concebido aquí como una especulación en sentido estricto, un reflejarse de fantasmas de espejo en espejo; espejo y agua son los ojos y el sentido, que reflejan la forma del objeto, pero especulación es también la fantasía, que “imagina” los fantasmas en ausencia de objeto. Y conocer es inclinarse sobre un espejo donde el mundo se refleja, un espiar imágenes reverberadas de esfera en esfera*. Agamben, Giorgio, *Estancias...* op.cit., pp. 146-147.

<sup>833</sup> Daney, Serge, “Antes y después de la imagen”, (1991). En *Cine, arte del presente*, 2004, p. 269. Cine, arte del presente es una recopilación de textos de Serge Daney realizada por Emilio Bernini y Domin Choi.

<sup>834</sup> Ibid., p. 270.

<sup>835</sup> Daney, Serge, “Tráfico en el Jeu de Paume”, (1992). En *Cine, arte del presente*, 2004, p. 296.



El cine, por instinto, rechaza todo rodeo peligroso y nos desvela una belleza que habíamos dejado de considerar eterna e inmediatamente asequible. En medio de la felicidad y la paz, instala lo que consideramos fruto de la revuelta y del desgarró. Nos hace sentirnos sensibles de nuevo al esplendor del mar y del cielo, a la imagen más banal de los grandes sentimientos humanos. Milagrosamente, sella el acuerdo de la forma y de la idea y humedece nuestros ojos.<sup>836</sup>

Recuerda Jacques Aumont que las películas de Jean Epstein *hablan naturalmente de una fotogenia animal, de una fotogenia de la tierra, del agua*<sup>837</sup>. Coloco a José Luis Guerin al lado de esta afirmación: escritura sobre la transformación, lo cambiante, lábil, fugitivo y discontinuo que llega en un guiño cargado de paciencia, donde la aparente frialdad y distancia de una mirada pregnada por relatos e imágenes pasadas queda paulatinamente ubicada en un encuadre, en un gesto, en una sombra, como un acuerdo involuntario de recíproco intercambio entre el cineasta y la realidad.

---

<sup>836</sup> Rohmer, Eric, “Vanidad de la pintura”, (1951). En *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 81.

<sup>837</sup> Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, (1992), Barcelona, Paidós, 1998, p. 95.





## *Anexo 1*

### *Descripción de la película de M. Gérard Fleury encontrada en Tren de sombras*<sup>838</sup>

Un fundido en negro da paso a las imágenes de la película de Gérard Fleury. Se intuye su comienzo hacia los 3 minutos y medio, después de observar lo que se supone es la cola de inicio de esta película deteriorada. Se oye lo que parece el sonido de un proyector de cine (sonido que aparecerá siempre que no se oiga un fondo musical) y las imágenes de una serie de rayas, perforaciones, manchas de humedad o quemaduras, que han formado unos dibujos en el celuloide que recuerdan los murales de Antoni Tàpies; grises, blancos y negros.

Las primeras imágenes de la película familiar son unas flores que emergen de las manchas y el deterioro del material. En otro plano aparecen unos personajes en medio de un enorme jardín burgués; al fondo, unos espesos árboles. Del fondo del bosque emerge la figura de un niño que avanza hacia cámara en una bicicleta. Seguidamente, en sucesivos planos, observamos a unos niños que entran y salen de cuadro jugueteando en este espacioso jardín. Se entretienen con sus bicicletas, triciclos y algunos perros. De vez en cuando, la película se ve muy mal debido al deterioro del celuloide. Se funde a negro e inmediatamente aparece una cartela.

A partir de esta cartela, la película familiar presenta una cierta estructuración a modo de capítulos, para presentarnos a sus personajes. Observaremos hasta 9 cartelas distintas, algunas muy interesantes, y otras, apenas visibles. En estos sencillos intertítulos se dibuja, sobre fondo negro, un pequeño perfil a modo de bordura, en blanco, que encuadra el plano y un texto. La primera cartela dice: *Match du cineaste*. Se presenta a dos personajes, un hombre y una mujer

---

<sup>838</sup> Extraído de Sigüenza Sarabia, José Antonio, “Tren de sombras. Las formas de la memoria”. En *Letras de Cine*, nº 6, (2002), pp. 58-60.

explicando algo a cámara; están en el jardín de una casa junto a un kiosco de finales de siglo. Él tiene un palo de croquet y se dispone a golpear una bola.

Tras un nuevo fundido en negro, aparece la segunda cartela que reza: *Les Fleury. Portrait de Famille*. Esta cartela, mejor definida y dibujada que la inicial, funciona como presentación o título de la película familiar. El plano siguiente es el propio retrato de la familia de Fleury. Inmediatamente se incluye una tercera cartela, tan estropeada que apenas es visible. En el plano siguiente aparecen los abuelos en el interior de la casa; ambos saludan a cámara.

La cuarta cartela está animada. Se titula: *Hortense y Marlette. Belles Au Trapèze*. Mientras vemos la cartela observamos como las dos últimas palabras de la cartela se balancean graciosamente, anticipando el contenido de las imágenes. De este modo, y oyendo una alegre música de piano, vemos a Hortense columpiándose en distintas tomas; la escena recuerda mucho a la alegría impresionista de *Une partie de champagne* (1936), obra maestra de Jean Renoir. La quinta cartela: *Les crevates Dansantes*, también contiene otra pequeña animación; siguiendo con un fondo musical de piano vemos a unos jovencitos con trajes y gorras de personas mayores, haciendo, ante la cámara un pequeño juego de magia al mover sus corbatas sin sus manos; al lado suyo está Marlette. La sexta cartela dice: *Margot. La petite Baigneuse*. La protagonista, ahora es la pequeña de la familia; la vemos en distintos planos en bañador, jugando y vestida de blanco. La séptima cartela: *Le cousin Gustin au Le Thuit*, es la presentación de un joven primo. La octava cartela aparece como si fuera el teloncillo de un teatro de marionetas. Sale una primera vez, muy estropeada por el estado de la película, y brevemente se vuelve a mostrar en mucho mejor estado diciendo: *Oncle Étienne Prestigitateur*. El tío Étienne, uno de los protagonistas, es presentado haciendo un pequeño juego de ilusionismo en el exterior de un balcón de la casa, con un pañuelo para ocultar su rostro.

El celuloide está tan defectuoso aquí que la escena casi se convierte en un escamoteo del tío Étienne al modo de Méliès, no por la acción rodada sino por el

material mismo. La novena y última cartela, dice: *Deux petits Frères. Le reporter et le Guignol*. En esta escena nos encontramos con Mme. Fleury sentada en un teatrillo de guiñol; está filmando lo que va a salir del pequeño teatrillo. No es ni más ni menos que el tío Étienne, su hermano que, como si fuera el mismísimo Méliès, hace aparecer su gran cabeza por la bocana del teatrillo imitando a *El hombre de la cabeza de goma* (1901).

Hay otros personajes en la película de M. Fleury que no son presentados como protagonistas. Son casi como de la familia pero en un rango social inferior. Uno de ellos, es la joven criada de la familia. Aparece de espaldas a cámara, como filmada sin ser vista; se vuelve sorprendida. También se muestra otra criada mucho mayor. Posteriormente se ofrecen las imágenes de la foto general de la familia, con criadas incluidas. Se filma una vez con todos menos el tío Étienne, que se supone que es quien hace este plano, y seguidamente, sin que se mueva nadie, M. Fleury sustituye al tío Étienne detrás de la cámara; un detalle nada casual es que el tío Étienne se coloca al lado de la joven criada.

La película familiar sigue en su tono jovial y desenfadado como lo atestigua su fondo musical de piano. Del resto de la película lo más interesante se centra en el personaje de Hortense. La cámara parece en ciertos momentos enamorarse de esta joven que aparece divirtiéndose con un diábolo, jugando a los amores con su tío Étienne delante de una hermosa estatua de Diana cazadora en el jardín, bailando al estilo claqué en el porche de su casa con el resto de su familia, remando en una barca por el Lago, montada en el coche familiar o en una excursión al campo. Entre medias, hemos visto variadas escenas de los chicos jugando en el jardín al regador regado, o la divertida escena del baño y la persecución con las toallas; un clarísimo homenaje a los filmes de persecución de Mack Sennett. Pero hay dos escenas fundamentales en esta parte del film familiar. La primera, es la de la del paseo de Hortense en bicicleta, y la segunda son dos pequeños momentos en los que se enfatiza la presencia de la criada joven, cuidando al bebé de la familia tras un baño y bailando con el tío Étienne;

también la hemos visto fugazmente, junto a Mme. Fleury, secando al tío Étienne con una toalla después de que los críos le mojaran con la manguera.

El paseo en bicicleta de Hortense adquiere una importancia capital en la película familiar porque más tarde es analizado minuciosamente. La escena describe un paseo en bicicleta por una sección del jardín y un saludo entre dos personajes; se supone que Hortense saluda a su tío Étienne. Posteriormente Hortense termina su paseo en bicicleta, refrescándose en la boca de una fuente de piedra. Para terminar con la película familiar, M. Fleury rodó una excursión al campo. Allí compone un bello efecto de figuras, a contraluz, sobre un horizonte blanco, recordando el cine de Lotte Reiniger<sup>839</sup>. También hay un emotivo, metafórico y significativo saludo a un tren que pasaba cerca de donde se encontraba la familia, en un momento de su excursión. La película familiar se agota con una serie de planos, como el inicial del borde del lago, del rostro de Hortense, tanto en la barca como en la escena de la estatua, en la fuente, etc. Los defectos del celuloide anuncian la cola de la película y se funde a blanco. La película familiar ha durado unos 17 minutos aproximadamente. Nuestra experiencia ante él guarda gran semejanza con la que tuvo Máximo Gorki ante el espectáculo del Cinematógrafo Lumière en 1896 y que recogió en su escrito titulado “*El reino de las sombras*”.

---

<sup>839</sup> Charlotte Reiniger (1899 -1981) fue una cineasta alemana -posteriormente nacionalizada británica- famosa por sus películas de animación con siluetas, especialmente *Las aventuras del príncipe Achmed* (1926).

## *Anexo 2*

### *La visión (Un cuento de Miguel Marías)<sup>840</sup>*

Sólo la vio una vez en la vida. Y la visión duró apenas un segundo, quizá una fracción. Pero no lo ha olvidado, y siempre se preguntará si no fue un error que no se decidiera a tiempo a cambiar de andén del metro y tratar, siquiera, de meterse en el vagón en el que ella viajaba, en dirección contraria; lo más probable es que no le hubiera dado tiempo a llegar antes de que arrancase el metro, pero se hubiera podido ahorrar el reproche de ni si quiera haber hecho el intento. Incluso, de haberlo conseguido, nada prueba que le hubiera servido para nada la carrera. Quizá, mirada de cerca, con detenimiento, careciese del aire atractivo que tenía entrevista a distancia, con un cristal por medio, un instante fugaz e inasible; pero como esa tenue y vaga imagen, casi un reflejo, se ha conservado imborrable durante cuarenta años en su retina o en la memoria, no puede rechazar por completo la duda. Se puede convencer a sí mismo de que, de confirmarse la buena impresión, podría no haber logrado establecer contacto con ella en el trayecto; y que, en caso de conseguir ese objetivo, ella podía tener novio o encontrarle a él detestable; o que, si se hubieran visto más tiempo, o en otra ocasión, el encuentro probablemente no hubiera conducido a nada, finalmente; y hasta, de hacerlo, en la conversación, en los gestos, en la vida, en la manera de ser podía no haber ratificado su interés, sino, al contrario, haber ido uno u otro o ambos cosechando decepciones; hasta podría haberla encontrado, después de un cierto trato, tonta, sin valores, vulgar, antipática, quién sabe con qué defectos o limitaciones; al fin y al cabo, lo más probable no es que las apariencias se vean rectificadas por la realidad. Y de no ser así en un principio, de haber mantenido el encanto y haberse prolongado el trato, no sería tampoco

---

<sup>840</sup> Marías, Miguel, “La visión”. En *Textos* (libreto que acompaña el cofre DVD José Luis Guerin), Barcelona, Versus entertainment, (2008), pp. 55-57.



raro que pudiera haber descubierto en ella, con el tiempo, rasgos negativos, o para él desagradables, o un carácter incompatible, o una situación comprometida y turbia difícilmente arreglable. Hasta si nada malo sucedía en los primeros tiempos, el azar podría haberlos separado, uno u otro o los dos se podían aburrir o cansar.

Pero una cosa es someter a prueba la ilusión, y aceptarla como sólo eso, una apariencia, o una relación condenada por causas externas o sobrevenidas, y otra, muy distinta, la sensación de haber dejado pasar de largo, sin tratar de alcanzarla y retenerla, a la mujer de su vida. De nada le servían las consideraciones razonables y llenas de sensatez y realismo que se hacía. Nada lógico le iba a disuadir del temor de haber perdido la oportunidad, de haber sido indeciso y lento justamente en el momento más decisivo de su existencia. Apenas había transcurrido un día en el que no hubiese revivido mental y visualmente ese instante de deslumbramiento, de duda, de excitación, de inmediata frustración, de instantáneo pesar.

Había conocido a muchas otras mujeres atractivas, en mejores y más propicias circunstancias, y – curiosamente – a todas las había comprado con la imagen retenida de la desconocida del metro de Alonso Martínez; no pocas le parecieron mucho más atractivas, aunque no lograron disipar su imagen indeleble. Trató a algunas, de varias creyó estar enamorado, tuvo relaciones más o menos dichosas y prolongadas con unas cuentas, se casó, tuvo hijos, sintió nuevas curiosidades, pero no, no se olvidó en todos esos años de una mujer entrevista fugitivamente, a través de un cristal, con la distancia de un andén y una vía por medio, que sabe que no soñó y que por alguna razón, que nunca ha logrado vislumbrar, hizo que le diera un vuelco el corazón. Y de ese impacto se acuerda también ahora, cuando ya poco espera de la vida, e intuye, al acariciarlo, ya que le asalta a diario, que se seguirá acordando dentro de mucho tiempo, por muy larga que pueda ser su vida, y que recordará, por encima de cualquier otra cosa, de dolores o penas o temores, en el instante en que sienta la

certidumbre de que está a punto de morir. Sabe que aún en ese momento tan tardío se reprochará ese instante de vacilación, en el que no supo qué hacer y quizá nada hizo porque pensó que lo que quería hacer era ridículo e imposible a la vez. Y cada vez que ve “Ciudadano Kane” y escucha al viejo Bernstein Leland evocar un momento parecido de su juventud, con una chica en un transbordador de la que se acordó ya siempre, cada día de su vida, siente que quizá así nos haya sucedido a todos lo que en algún fugaz instante nos asaltó la ilusión de habernos topado con la mujer que el destino había señalado para nosotros.



### *Anexo 3*

#### *La isla en el lago de Innisfree*<sup>841</sup>

Me levantaré ahora e iré, iré a Innisfree,  
y haré allí, una humilde cabaña de arcilla y zarzas:  
nueve hileras de judías tendré allí, una colmena que me dé  
miel  
y viviré solo en un claro entre el zumbido de las abejas.

Y allí tendré algo de paz, pues la paz viene gota a gota  
y cae desde los velos matinales a donde canta el grillo;  
allí la medianoche es una luz tenue, y un cárdeno brillo el  
mediodía,  
y colman el atardecer las alas del pardillo.

Me levantaré ahora e iré, pues siempre, día y noche,  
oigo el rumor del lago ante la orilla;  
cuando estoy en la calzada, o en las grises aceras,  
lo oigo en lo más hondo de mi corazón.

---

<sup>841</sup> Yeats, William, “La isla en el lago de Innisfree”, (1890). En *Poesía reunida*, Valencia, Pre-Textos, 2010, pp. 153-155.



# **BIBLIOGRAFÍA**

## **Bibliografía General**

AA. VV, *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1967.

AA. VV, *Hammershøi i Dreyer*: (exposició), Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, (2007).

Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, (1970), Barcelona, Orbis, 1983.

Agamben, Giorgio, *Estancias*, (1977), Valencia, Pre-Textos, 1995.

Agamben, Giorgio, “Kommerell o del gesto”. En *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, (2007), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 307-322.

Agamben, Giorgio, *Medios sin fin*, (1996), Valencia, Pre-textos, 2001.

Agamben, Giorgio, *Ninfas*, (2007), Valencia, Pre-Textos, 2010.

Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, (2005), Barcelona, Anagrama, 2005.

Aguilar, Gonzalo, “Una liberación de la mirada”. En [www.lafuga.cl](http://www.lafuga.cl). Véase <http://www.lafuga.cl/la-liberacion-de-la-mirada/15>.

Aidelman, Núria; de Lucas, Gonzalo, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, Barcelona, Intermedio, (2010).

Algarín Navarro, Francisco, “Cézanne”. En *Internacional Straub-Huillet*, [www.elumiere.net](http://www.elumiere.net). Véase [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_straub/textos/cezanne\\_esos\\_encuentros\\_con\\_ellos.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/cezanne_esos_encuentros_con_ellos.php).

Alighieri, Dante, *La vida nueva*, (1293), Madrid, Siruela, 1895.

Amengual, Barthélémy, *Alexandre Dovjenko*, Paris, Seghers, (1970).

Antich, Xavier, “Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna. (Miradas Oblicuas a partir del archivo Warburg)”. En *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Barcelona, Intermedio, (2013), pp. 25-76.

Artaud, Antonin, “Brujería y cine”, (1961-1964). En *El cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 15-17.

Artaud, Antonin, “La concha y el reverendo”, (1961-1964). En *El cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 92-100.

Artaud, Antonin, “Los dieciocho segundos”, (1961-1964). En *El cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 83-87.

Aumont, Jacques, *El ojo interminable*, (1989), Barcelona, Paidós, 1997.

Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, (1992), Barcelona, Paidós, 1998.

Aumont, Jacques, *Las teorías de los cineastas*, (2002), Barcelona, Paidós, 2004.

Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, (1943), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, (1932), México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, (1957), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Bachelard, Gaston, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, (1948), México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, (1953), Madrid, Siglo XXI, 2005.

Barthes, Roland, *El placer del texto seguido por Lección inaugural*, (1978), México, Siglo XXI, 1993.

Barthes, Roland, “El tercer sentido”, (1970). En *Contribuciones al análisis semiológico del film* (edición de Jorge Urrutia), Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 201-227.

Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, (1977), Madrid, Siglo XXI, 2005.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, (1980), Barcelona, Paidós, 1989.

Barthes, Roland, *Mitologías*, (1957), Madrid, Siglo XXI, 2009.

Barthes, Roland, *S/Z*, (1970), Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Bataille, Georges, *Manet*, (1955), Valencia / Murcia, IVAM / Colegio oficial De Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, 2003.

Batchelor, David, *Cromofobia*, (2000), Madrid, Síntesis, 2001

Baudelaire, Charles, “El pintor de la vida moderna”, (1863). En *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 2005, pp. 347-392.

Baudelaire, Charles, “El público moderno y la fotografía”, (1859). En *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 2005, pp. 229-233.

Baudelaire, Charles, “Moral del juguete”, (1853). En *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 2005, pp. 189-196.

Baudelaire, Charles, *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, (1917), Madrid, Visor, 2009.

Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro*, (1978), Barcelona, Kairós, 1978.

Baudrillard, Jean, *El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas*, (1997), Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, (1976), Venezuela, Monte Ávila, 1993.

Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, (1945), Madrid, Rialp, 2008.

Bellour, Raymond, *El cuerpo del cine*, (2009), Cantabria, Shangrila Textos Aparte, 2013.

Bellour, Raymond, *Entre imágenes*, (1990), Buenos Aires, Colihue, 2009.

Benjamin, Walter, “Calle de dirección única”, (1928). En *OBRAS, libro IV/ vol.1*, Madrid, Abada Editores, 2010.

Benjamin, Walter, *Diario de Moscú*, (1925-1926), Madrid, Taurus, 1988.

Benjamin, Walter, “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”, (1919). En *OBRAS, libro I/ vol.1*, Madrid, Abada Editores, 2006.

Benjamin, Walter, “El París del segundo imperio en Baudelaire”, (1940). En *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1998.

Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, (1928), Madrid, Taurus, 1990.

Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada”, (1936). En *OBRAS libro I/vol.2*, Madrid, Abada Editores, 2008.

Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, (1983), Tres Cantos (Madrid), Akal, 2005.

Benjamin, Walter, “Novedades de las flores”, (1927). En *Archivos de la fotografía / Photomuseum-Museo vasco de la fotografía*, nº3 (2), 1997, pp. 84-86.

Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, (1921), Madrid, Taurus, 2001.

Benjamin, Walter, “Serie ibicenca”, (1932). En *OBRAS, libro IV/ vol.1*, Madrid, Abada Editores, 2010.

Benjamin, Walter, “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, (1939). En *OBRAS libro I/vol.2*, Madrid, Abada Editores, 2008.

Benjamin, Walter, “Sobre el concepto de historia”, (1940). En *OBRAS libro I/ vol.2*, Madrid, Abada Editores, 2008.



Bergala, Alain, *Nadie como Godard*, (1999), Barcelona, Paidós, 2003.

Bergala, Alain, “Una imagen ausente asedia la imagen”. En *Magnum. 10 secuencias. El cine en el imaginario de la fotografía*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània Barcelona, (2008), pp. 22-28.

Berger, John, “Del diario de Janos Lavin”, (2005). En *Sobre el dibujo*, 2011, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 87-89.

Berger, John, “Distancia y dibujos”, (2005). En *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, pp. 91-108.

Berger, John, “Un secreto profesional”, (2005). En *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, pp. 61-62.

Bergson, Henri, *La energía espiritual*, (1919), Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

Bergson, Henri, *La evolución creadora*, (1907), Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

Bergson, Henri, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, (1896), Buenos Aires, Cactus, 2006.

Bertetto, Paolo, *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, (1983), Venecia, Marsilio.

Bialostocki, Jan, “Los temas del encuadre y las imágenes arquetipo”. En *Estilo iconográfico. Contribución a una ciencia de las artes*, (1966), Barcelona, Barral Editores, 1972, pp. 111-124.

Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*, (1969), Caracas, Monte Ávila, 1970.

Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, (1955), Barcelona, Paidós, 1992.

Blanchot, Maurice, *El libro por venir*, (1959), Madrid, Trotta, 2005.

Blanchot, Maurice, *El paso (no) más allá*, (1973), Paidós, Barcelona, 1994.

Blanchot, Maurice, *La amistad*, (1971), Madrid, Trotta, 2007.

Blanchot, Maurice, *La sentencia de muerte*, (1948), Valencia, Pre-Textos, 2002.

Bonitzer, Pascal, *Desencuadres: cine y pintura*, (1985), Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.

Borges, Jorge Luis, *Atlas*, (1985), Lumen, Barcelona, 1999.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, (1944), Madrid, Alianza, 2002.

Braudel, Fernand, *Escritos sobre la historia*, (1990), Madrid, Alianza, 1991.

Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, (1975), Madrid, Ardora, 1999.

- Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, (1991), Madrid, Cátedra, 1999.
- Bürch, Noël, *Praxis del cine*, (1970) Madrid, Fundamentos, 2008.
- Burch, Noël, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, California, University of California Press, (1979).
- Calvino, Italo, “El viandante en el mapa”, (1984). En *Colección de arena*, 2011, Madrid, Siruela, pp. 29-37.
- Campbell Joseph, *Imagen del Mito*, (1974), Gerona, Ediciones Atalanta, 2012.
- Caturla, María Luisa, “El Manierismo”. En *Arte de épocas inciertas*, Madrid, Arbor, (1944), pp. 109-125.
- Celan, Paul, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999.
- Checa, Fernando, “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)”. En *Atlas Mnemosyne*, Madrid (Tres Cantos), Akal, (2010), pp. 135-154.
- Chion, Michel, *L’audiovisione. Suono e magine nel cinema*, (1990), Torino, Lindau, 2001.
- Colleridge, Samuel Taylor, “La narración del anciano marinero”, (1798). En *Kubla Khan y otros poemas*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, pp. 28-95.
- Conrad, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, (1899), Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- Daney, Serge, “Antes y después de la imagen”, (1991). En *Cine, arte del presente*, (antología al cuidado de Emilio Bernini y Domin Choi), Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004, pp. 269-276.
- Daney, Serge, “Come tutte le vecchie coppie, cinema e televisione hanno finito per somigliarsi”, (1982). En *Ciné Journal*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 1999, pp. 69-73.
- Daney, Serge, “Dialogue Philippe Garrel; Serge Daney”. En *Cahiers du Cinéma*, nº 443/444, (1991), pp. 58-63.
- Daney, Serge, “John Ford”. En *Dictionnaire du cinema sous la direction de Raymond Bellour et Jean-Jacques Brochier*, Paris, Editions Universitaires, (1966), pp. 286-294.
- Daney, Serge, *La rampe*, (1983), Paris, Cahiers du Cinéma, 1996.
- Daney, Serge, *Perseverancia*, (1998), Buenos Aires, El Amante, 1992.
- Daney, Serge, “¿Qué pide el clip?”, (1985). En *Cine, arte del presente* (antología al cuidado de Emilio Bernini y Domin Choi), Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004, pp. 253-255.

Daney, Serge, “Sayat Nova/Cvet granata – Sergej Paradzanov”, (1982). En *Ciné Journal*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 1999, pp. 74-76.

Daney, Serge, “Trafic en el Jeu de Paume”, (1992). En *Cine, arte del presente*, (antología al cuidado de Emilio Bernini y Domin Choi), Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004, pp. 277-298.

De Balzac, Honoré, “La obra maestra desconocida”, (1831). En *La pintura encarnada seguido de La obra maestra desconocida*, Valencia, Pre-Textos - Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 167-201.

De Balzac, Honoré, *Le cousin Pons*, (1847), Bibliothèque Larousse, Paris.

Debord, Guy, “Introduction to a Critique of Urban Geography”, (1955). En *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 2006, pp. 8-12.

Debord, Guy, “Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency’s Conditions of Organization and Action”, (1957). En *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 2006, pp. 25-43.

Debord, Guy, “Theory of the Dérive”, (1958). En *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 2006, pp. 62-66.

De Diego, Estrella, *Contra el mapa*, Madrid, Siruela, (2008).

De Diego, Estrella, *Travesías por la incertidumbre*, Barcelona, Seix Barral, (2005).

De Diego, Estrella, *Tristísimo Warhol: cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*, Madrid, Siruela, (1999).

De Nerval, Gérard, *Sylvie*, (1853), Madrid, Arena Libros, 2002.

Deleuze, Gilles, *Conversaciones: 1972-1990*, (1990), Valencia, Pre-Textos, 2006.

Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, (1968), Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

Deleuze, Gilles, “El cerebro es la pantalla”, (1986). En *Dos regímenes de locos*, Valencia, Pre-Textos, 2007, pp. 255-262.

Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, (1983), Barcelona, Paidós, 1984.

Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, (1985), Barcelona, Paidós, 1986.

- Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, (1969), Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994.
- Deleuze, Gilles, *Proust y los signos*, (1964), Barcelona, Anagrama, 1995.
- Deleuze, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, conferencia en la Fémis el 17 de mayo de 1987. Véase <http://www.youtube.com/watch?v=7DskjRer95s>.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *¿Qué es la filosofía?*, (1991), Barcelona, Anagrama, 2005.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *Mil mesetas*, (1980), Valencia, Pre-Textos, 2006.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *Rizoma*, (1976), Valencia, Pre-Textos, 2005.
- Derrida, Jacques, “A golpe de duelo”, (1993). En *Cada vez única, el fin del mundo*, Valencia, Pretextos, 2005, pp. 151-175.
- Derrida, Jacques, *Como si fuese posible*, (1998). Consultado en la edición web del portal web *Derrida en Castellano*. Véase [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida\\_im\\_posible.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida_im_posible.htm).
- Derrida, Jacques, *de la Gramatología*, (1967), México, Siglo XXI, 2005.
- Derrida, Jacques, *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, (1997), Madrid, Arena Libros, 2005.
- Derrida, Jacques, *Espectros de Marx*, (1993), Madrid, Trotta, 2012.
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, (1967), Barcelona, Anthropos, 1989.
- Derrida, Jacques, “La forma y el querer decir”, (1967). En *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 193-212.
- Derrida, Jacques, “La retirada de la metáfora”, (1978). En *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 35-75.
- Derrida, Jacques, *La voz y el fenómeno*, (1967), Pretextos, Valencia, 1985.
- Derrida, Jacques, “Las muertes de Roland Barthes”, (1981). En *Cada vez única, el fin del mundo*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 55-88.
- Derrida, Jacques, “Le cinéma et ses fantômes”. En *Cahiers du cinéma*, nº 556, abril, (2001), pp. 74-85. Entrevista a Jaques Derrida realizada por Antoine de Baecque y Thierry Jousse.
- Diderot, Denis, *Críticos e historiadores del arte: Denis Diderot*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1943.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, (2000), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.

Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, (1990), Murcia, CENDEAC, D.L., 2010.

Didi-Huberman, Georges, “El punto de vista anacrónico”. En *Revista de Occidente*, nº213, (1999), Febrero, Madrid, pp. 25-39.

Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, (2004), Barcelona, Paidós, 2004.

Didi-Huberman, Georges, *La imagen mariposa*, Barcelona, Mudito & Co, 2007.

Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, (2002), Madrid, Abada, 2009.

Didi-Huberman, Georges, “La imatge irromp: la història es desmunta, el temps remunta”. En *Art i temps*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona / Institut d'edicions de la Diputació de Barcelona, (2000), pp. 36-40.

Didi-Huberman, Georges, *La pintura encarnada seguido de La obra maestra desconocida*, (1985), Valencia, Pre-Textos - Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, (1992), Buenos Aires, Manantial, 1997.

Didi-Huberman, Georges, “Nachleben, o la impronta del tiempo”. En *La distancia y la huella: para una antropología de la mirada*, Cuenca, Diputación Provincial, (2001), pp. 27-34.

Dostoievski, Fiodor M, *Noches Blancas*, (1848), Madrid, Magisterio Español, 1978.

Dreyer, Carl Theodor, *Carl Th. Dreyer / sobre el cine*; (comentarios y notas, Donald Skoller), Valladolid, 40 Semana Internacional de Cine, 1995.

Dubois, Claude-Gilbert, *El Manierismo*, (1979), Barcelona, Península, 1980.

Dubois, Philippe, “De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea”. En *Exit*, nº 3, (2001), Madrid, Olivares y Asociados, pp. 130-145.

Eisenstein, Sergei M, *Teoría y técnica cinematográficas*, (1949), Madrid, Rialp, 2002.

Eisenstein, Sergei M, *Yo: memorias inmorales I*, (1978-79), Madrid, Siglo XXI, 1988.

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, (1971), Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Eliot, T.S., *Cuatro cuartetos*, (1943), Madrid, Ediciones Cátedra, 2006.

Epstein, Jean, “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia”, (1924). En *Textos y manifestos del cine*, Barcelona, Fontamara, 1985, pp. 40-46.

Epstein, Jean, “L'intelligenza di una macchina”, (1946). En *L'essenza del cinema*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002, pp. 78-128.

Equipo de Redacción de Filmoteca Española de España, *Robert Bresson*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, (1977).

Erice, Víctor, *La promesa de Shanghai / guión cinematográfico de Víctor Erice*, Madrid, Areté, (2001).

Faure, Élie, *Historia del arte. 1. El arte antiguo*, (1909-21), Madrid, Alianza, 1990.

Faure, Élie, *Historia del arte 5. El arte moderno*, (1909-21), Madrid, Alianza, 1990.

Fernández Polanco, Aurora, “Ante el tiempo”. En *Revista Goya*, Madrid, nº 321, diciembre, (2007), pp. 383-386.

Fernández Polanco, Aurora, “Para una antropología de la mirada”. En *La distancia y la huella: para una antropología de la mirada*, (2001), Cuenca, Diputación Provincial, pp. 9-24.

Fernández Polanco, Aurora, “Visión y modernidad. De Baudelaire a Warhol”. En *Revista Acto*, nº 0, (2001), La Laguna, Aula Cultural de Pensamiento Artístico Contemporáneo. Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de La Laguna, pp. 11-30.

Fontcuberta, Joan, *Blow up Blow up*, Cáceres, Periférica, (2010).

Fontcuberta, Joan, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, (1997)

Foucault, Michel, *Arqueología del saber*, (1969), México, Siglo XXI, 1997.

Foucault, Michel, *El orden del discurso*, (1970), Barcelona, Tusquets Editores, 2005.

Foucault, Michel, *El pensamiento del afuera*, (1966), Valencia, Pre-Textos, 1988.

Foucault, Michel, “Espacios diferentes”, (1984). En *Estética, ética y hermenéutica*, (1999), Buenos Aires, Paidós, pp. 431-441.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, (1966), Madrid, Siglo XXI, 1997.

Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, (1971), Valencia, Pre-Textos, 1988.

Frappat, Héléne, “Détour”. En *Cahiers du Cinéma*, nº 583, octubre, (2003), pp. 26-28.

Freud, Sigmund, “Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad”, (1908). En *Obras completas IX*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, pp. 146-147.

Fuentes, Carlos, *Terra Nostra*, (1975), Barcelona, Seix Barral, 1985.

Gasquet, Joachim, *Cézanne: lo que vi y lo que me dijo*, (1921), Madrid, Gadi, 2005.

Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma* (4 vols.), París, Gallimard-Gaumont, (1998).

- Godard, Jean-Luc, *Introducción a una verdadera historia del cine*, (1980), Madrid, Alphaville, 1980.
- Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 (1950-1984)*, París, Cahiers du Cinéma, (1998).
- Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2 (1984-1998)*, París, Cahiers du Cinéma, (1998).
- Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Yousef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours, Farrago, (2000).
- Goethe, Johann Wolfgang, *Obras Completas, Tomo 1, Miscelanea*, Madrid, Aguilar, 1987.
- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, (1986), Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- González Requena, Jesús, “El sujeto y la interrogación por lo real”. En *Revista de Filología Francesa*, nº 2, (1992), pp. 79-88.
- González Requena, Jesús, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Valencia, Hiperión, (1986).
- Gorki, Maximo, “El reino de las sombras”, (1896). En *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1981, pp. 17-23.
- Hauser, Arnold, *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, (1964), Madrid, Guadarrama, 1965.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, (1830), Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Ivanov, V, “Eisenstein y la lingüística estructural moderna”, (1970). En *Contribuciones al análisis semiológico del film* (edición de Jorge Urrutia), Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 87-105.
- Jarauta, Francisco, “Presentación”, (2003). En *Manet* (obra de Georges Bataille), Valencia / Murcia, IVAM / Colegio oficial De Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, 2003, pp. 11-20.
- Joyce, James, *Ulises*, (1922), Cátedra, Madrid, 1999.
- Jünger, Ernst, *Radiaciones. Memorias - Vol. 1*, (1949), Barcelona, Tusquets, 1995.
- Kafka, Franz, *Cartas a Milena*, (1952), Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- Kafka, Franz, “Prometeo”, (1931). En *En la calle del Alquimista*, Barcelona, Thule, 2006, Ediciones, p. 120.
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, (1911), Barcelona, Barral, 1986.

Kandinsky, Wassily, “Artículos de 1923-1943”. En *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva visión, 1987, pp. 147-158.

Kubler, George, *La configuración del tiempo*, (1962), Madrid, Nerea, 1988.

Kundera, Milan, *El arte de la novela*, (1986), Barcelona, Tusquets Editores, 2004.

Kundera, Milan, *Los Testamentos Traicionados*, (1992), Barcelona, Tusquets Editores, 2007.

Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto*, (1956-1957), Buenos Aires, Paidós, 1994.

Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 8. La transferencia*, (1960-1961), Buenos Aires, Paidós, 2003.

Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 13. El objeto del psicoanálisis*, (1965-1966), inédito.

Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aun*, (1972-1973), Buenos Aires, Paidós, 1997,

Lacan, Jacques, “El seminario de la carta robada”, (1966). En *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pp. 5-55.

Le Bot, Marc, “La muerte en el arte”, (1976). En *La práctica de la pintura. Revue d'Ésthetique*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 130-142.

Lessing, Gotthold, *Laocoonte*, (1766), Madrid, Editora Nacional, 1977.

Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, (1958), México, Siglo XXI, 1987.

Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, (1962), México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Lévi-Strauss, Claude, *Mito y significado*, (1978), Madrid, Alianza Editorial, 2002.

Lévi-Strauss, Claude, *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, (1964), México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Lévi-Strauss, Claude, *Mitológicas IV: El hombre desnudo*, (1971), México, Siglo XXI, 1981.

Lévi-Strauss, Claude; Eribon, Didier, *De cerca y de lejos*, (1988), Madrid, Alianza, 1990.

Lévinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito*, (1971), Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.

Liandrat-Guigues, Suzanne, *Luchino Visconti*, Madrid, Cátedra, (1997).

Liotard, François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, (1986), Barcelona, Gedisa, 1987.



- Machado, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
- Maldiney, Henri, *L'Art, léclair de l'être*, Seyssel, Comp' act, (1993).
- Malevitch, Kasimir, "El suprematismo, 34 dibujos", (1920). En *El nuevo realismo plástico*, Madrid, Alberto Corazón, 1975, pp. 99-105.
- Mallarmé, Stéphane, *Antología*, Madrid, Visor, 2002.
- Malraux, André, *Las voces del silencio: visión del arte*, (1951), Buenos Aires, Emecé, 1956.
- Malraux, André, *Psicología del cine*, (1946), Buenos Aires, J.I. editor, 1959.
- Mancini, Michele; Perella, Giuseppe, *Michelangelo Antonioni, architetture della visione*, Catania, Alef-Finmedia, (1987).
- Manuel López, José (ed.), *Naomi Kawase: el cine en el umbral*, Madrid, T&B Editores, (2009).
- Marías, Miguel, "El Hombre Tranquilo y sus raíces". En *Viridiana*, nº 3, septiembre, (1992), pp. 187-193.
- Mariniello, Silvestra, *El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*, (1991), Madrid, Cátedra, 1992.
- Mariniello, Silvestra, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra, (1999).
- Marx, Karl, *El capital, crítica de la economía política*, (1867), México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Mekas, Jonas, *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine americano*, (1972), Madrid, Fundamentos, 1975.
- Melville, Herman, *El timador*, (1856), Madrid, Fundamentos, 1976.
- Melville, Herman, *Moby Dick*, (1851), Madrid, Grupo Anaya, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, (1945), Barcelona, Península, 1975.
- Miller, Henry, *Trópico de Capricornio*, (1938), Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- Miro, Gabriel, *El obispo leproso*, (1926), Madrid, Bibliotex, 2001.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, (1890), Barcelona, Edicomunicación, 1999.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del Bien y del Mal*, (1886), Madrid, Alba, 2001.

Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, (1874), Madrid, Edaf, 2000.

Pasolini, Pier Paolo, “Battute sul cinema”, (1967). En *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, pp. 188-197, 2000.

Pasolini, Pier Paolo, “Fuera de palacio”, (1975). En *Cartas Luteranas*, 2010, Madrid, Trotta, pp 85-90.

Pasolini, Pier Paolo, “Il cinema di poesia”, (1972). En *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 2000, pp 167-187.

Pasolini, Pier Paolo, *Il vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Milan, Garzanti, (1991).

Pasolini, Pier Paolo, “La lingua scritta della realtà”, (1972). En *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 2000, pp. 198-227.

Pasolini, Pier Paolo, “La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura”, (1972). En *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 2000, pp 227-236.

Pasolini, Pier Paolo; Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*, (1965), Barcelona, Anagrama, 1970.

Pavese, Cesare, *El oficio de vivir*, (1952), Barcelona, Seix Barral, 2005.

Pavese, Cesare, “Stato di grazia”. En *Feria d’agosto*, (1956), Torino, Giulio Einaudi, 2002, pp. 156-160.

Paz, Octavio, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, (1967).

Paz, Octavio, *Corriente alterna*, (1967), México, Siglo XXI, 1984.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, (1956), Fondo de Cultura Económica, México, 1972.

Petrarca, Francesco, *Cancionero Tomo I*, (1470), Madrid, Cátedra, 2004.

Plinio el Viejo, *Textos de historia del arte*, Madrid, A. Machado Libros, 2001.

Poe, Edgar Allan, *Cuentos – vol. 1*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Poe, Edgar Allan, *Cuentos – vol. 2*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Poe, Edgar Allan, *La narración de Arthur Gordon Pym*, (1838), Valladolid, Edival Ediciones, 1978.

Proust, Marcel, *A la sombra de las muchachas en flor*, (1919), Madrid, Alianza Editorial, 1993.

Proust, Marcel, *Contra Sainte-Beuve: Recuerdos de una mañana*, (1954), Barcelona, Tusquets Editores, 2005.

Proust, Marcel, *El mundo de Guermantes*, (1921-1922), Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Proust, Marcel, *El tiempo recobrado*, (1927), Madrid, Alianza Editorial, 2001.

Proust, Marcel, *La prisionera*, (1925), Madrid, Alianza Editorial, 2009.

Proust, Marcel, *Por el camino de Swann*, (1913), Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Réplinger, Mercedes, “Elogio del cadáver”. En *120.0. Proyectos y Trabajos de Investigación Sección Departamental de Historia del Arte*, Madrid, Editorial Complutense, (Octubre 2002-Diciembre 2003).

Replinger, Mercedes, “Elogio del color”. En *Arte, individuo y sociedad*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, nº 3, (1990), pp 137-146.

Replinger, Mercedes, “Pasos desiguales”. En *Arte, Industria y Territorio 2. Minas de Ojos Negros Teruel*, Huesca, Fundación Beulas, (2006), pp. 155-185.

Replinger, Mercedes, “Sombra deslumbrante y luminosa en noche cerrada” En *Revista Antaria: La línea de sombra*, nº2, (2005), Murcia, Antaria, pp. 120-133.

Rilke, Rainer Maria, *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1958.

Rimbaud, Arthur, *Obra Completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1977.

Rodríguez Merchán, Eduardo, “La quijotesca historia de un hidalgo en el cine”. En *El Quijote desde el siglo XXI*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, (2005), pp, 221-232.

Rodríguez Merchán, Eduardo, “Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción”, 1994. En *Revista de Ciencias de la Información*, nº10, 1994, Madrid, UCM, pp. 162-173.

Rohmer, Eric, “Fotogenia del deporte”, (1960) . En *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, pp. 173-178, 2000.

Rohmer, Eric, “Vanidad de la pintura”, (1951). En *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 71-82.

Rohmer, Eric, “Ya no nos gusta el cine”, (1948). En *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 57-64.

Rossellini, Roberto, Barcelona, Paidós, 2000.

Roux, Saint Paul, *La Rose et les Épines du chemin*, Paris, Société du Mercure de France, (1901).

Ruíz, Natalia, *Poesía y memoria: Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*, Madrid, UCM, (2006).

Sadoul, Georges, *Louis Lumière*, París, Seghers, (1964).

Sánchez, Sergi, “El temblor del mundo. Reinenciones del gesto en la era digital”. En *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Barcelona, Intermedio, (2013), pp. 471-485.

Sánchez-Biosca, Vicente, *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, (2001).

Sánchez-Biosca, Vicente, *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, (1990), Madrid, Verdoux.

Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, (1916), Madrid, Akal, 1980.

Schwob, Marcel, *Vidas imaginarias; La cruzada de los niños*, (1896), Madrid, Valdemar, 2003.

Simmel, Georg, *El rostro y el retrato*, (1902), Madrid, Casimiro, 2011.

Simmel, Georg, “Las ruinas”, (1919). En *Revista de Occidente*, nº 76, 1989, pp. 108-117.

Smithson, Robert, “The spiral Jetty”, (1970). En *El paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 de abril-13 junio 1993*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1994, pp. 181-187.

Smithson, Robert, “Una atopia cinemática”, (1971). En *El paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 de abril-13 junio 1993*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1994, pp. 173-174.

Steiner, George, *Presencias Reales*, (1989), Barcelona, Destino, 1992.

Stoichita, Victor I, *Breve historia de la sombra*, (1997), Madrid, Siruela, 1999.

Stoichita, Victor I, *La invención del cuadro*, (1993), Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

Stoichita, Victor I, *Simulacros: El efecto Pigmalion de Ovidio a Hitchcock*, (2006), Madrid, Siruela, 2006.

Stravinsky, Igor, *Poética musical*, (1939), Madrid, Taurus, 1977.

Taut, Bruno, *El constructor del mundo*, (1919). En *Escritos: 1919-1920*, Madrid, El croquis, 1997.

Torres, Elías, *Luz Cenital*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, (2004).

Umbral, Francisco, *Mortal y Rosa*, (1975), Barcelona, Ediciones Destino: GrupoPlaneta, 1998.

Valéry, Paul, *El cementerio marino*, (1920), Madrid, Alianza, 1987.

- Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, (1957), Madrid, Visor, 1990.
- Vertov, Dziga, “Consejo de los Tres (10-abril-1923)”. En *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1974.
- Vertov, Dziga, “Nacimiento del cine-ojo” (1924). En *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1974.
- Vertov, Dziga, *Kino-Eye. The writings of Dziga Vertov*, California, Universidad de California, (1984).
- Vollet, Matthias, “Imágenes - percepción y cine en Bergson y Deleuze”. En *Eidos*, nº5, (2006), pp. 70-93.
- Wajcman, Gérard, *El objeto del siglo*, (2000), Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
- Walser, Robert, *El paseo*, (1917), Madrid, Siruela, 2012.
- Warburg, Aby, *El Renacimiento del Paganismo*, Madrid, Alianza, 2005.
- Warburg, Aby, “Introducción”, (1903). En *Atlas Mnemosyne*, Madrid (Tres Cantos), 2010, Akal, pp 3-6.
- Weinrichter, Antonio, “Usos, abusos y cebo para ilusos: El documental de archivo contemporáneo”. En *Nada es lo que parece* (coordinado por María Luisa Ortega), Madrid, Ocho y Medio, (2005), pp. 83-106.
- White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*, (1978-1999), Barcelona, Paidós, 2003.
- Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, (1953), Barcelona, UNAM/Crítica, 1988.
- Wittgenstein, Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, (1966), Barcelona, Paidós.
- Wittgenstein, Ludwig, *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer*, (1951), Madrid, Tecnos, 1992.
- Wolfflin, Heinrich, *Principles of art history*, (1915), New York, Dover Publications, 1950.
- Woolf, Virginia, *Al faro*, (1927), Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- Yeats, William, “La isla en el lago de Innisfree”, (1890). En *Poesía reunida*, Valencia, Pre-Textos, 2010, pp. 153-155.
- Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- Zambrano, María, “Las Ruinas”. En *El Hombre y lo Divino*, (1955), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 246-255.

Zambrano, María, “Una metáfora de la esperanza: las ruinas”, (1951). En *La Cuba Secreta y Otros Ensayos*, Madrid, Endymion, 1996, pp. 135-141.

Zunzunegui, Santos, “Imagen, documental, ficción”. En *Revista de Ciencias de la Información*, nº 2, (1985), Madrid, UCM, pp. 53-62.

Zunzunegui, Santos, *La mirada cercana*, Barcelona. Paidós, (1996).

Zunzunegui, Santos, *Orson Welles*. Madrid, Cátedra, (2005).

Zunzunegui, Santos, *Robert Breson*. Madrid, Cátedra, (2001).

Zunzunegui, Santos, “Sonata de espectros”. En *La sombra*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, (2009), pp. 70-81.

## Bibliografía específica sobre José Luis Guerin

Aguado, Txetxu, “Anatomía de una gestualidad urbana en José Luis Guerín: de En construcción y Unas fotos en la ciudad de Silvia a En la ciudad de Sylvia”. En *Un hispanismo para el siglo XXI: ensayos de crítica cultural*, (coordinado por Rosalía Cornejo Parriego; Alberto Villamandos Ferreira), Madrid, Biblioteca Nueva, (2011), pp. 139-158.

Aidelman, Núria, “En quête d’un visage. Images de ce qui fuit. A propos de Tren de sombras”. En *IMAGES documentaires*, nº 73/74, junio, (2012), pp. 45-51.

Aldarondo, Ricardo, “Los motivos de Berta”. En *Nosferatu*, nº 9, junio, (1992), pp. 91-92.

Alonso García, Luis, “El espejo, la máscara y la daga (Tren de sombras de José Luis Guerín)”. En *Banda aparte*, nº 12, octubre (1998), pp. 33-39.

Arroba, Álvaro, “Conversación con José Luis Guerín”. En *Letras de cine*, nº 6, (2002), Valladolid, Asociación Letras de cine, pp. 68-73.

Arroba, Álvaro, “Los motivos de Berta. Playas fósiles”. En *Letras de cine*, nº 6, (2002), Valladolid, Asociación Letras de cine, p. 53.

Balló, Jordi, “Sóc estranger?”. En *Transversal, revista de cultura contemporánea*, nº 3, (1997), p. 30-31.

Barriendos, Esmeralda, “La herida secreta”. En *Zinema.Com*, (2007). Véase <http://www.zinema.com/criticas/esmerald/enlaciud.htm>.

Bordwell, David, “Las tres noches de un soñador”, (2007). En *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia* (coordinadores Carlos Losilla / Jaime Pena), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007, pp. 67-69. Véase también en: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/11/05/three-nights-of-a-dreamer/>.

Bordwell, David, "Más luz desde el este" (2007). En *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia* (coordinadores Carlos Losilla / Jaime Pena), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007, p. 66.

Bou, Núria, "José Luis Guerin entre fantasmas". En *El viejo topo*, nº 112, noviembre, (1997), pp. 56-58.

Brenez, Nicole, "José Luis Guerin monte une image de Nika Bohinc (Lettre numéro 5 de la correspondance avec Jonas Mekas)". En *IMAGES documentaires*, nº 73/74, junio, (2012), pp. 77-79.

Brenez, Nicole, "Mímesis 2". En *Todas las cartas*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània Barcelona e Intermedio, (2011), pp. 77-119.

Cabello, Gabriel, "Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerin". En *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, nº 12, (2004). Véase <http://www.lehman.edu/ciberletras/v12/cabello.htm>.

Cachafeiro, Eloy Enciso, "Volver a Innisfree". En *Elegías íntimas*, H. J. Rodríguez (ed.), Madrid, Ocho y Medio, (2008), pp. 374-380.

Calvo, Alejandro, "Miradas". En *Dirigido por*, nº 370, septiembre, (2007), pp. 24-25.

Calvo Serraller, Francisco, "Asombro". En *La dama de Corinto*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, (2011), pp. 19-40.

Calvo Serraller, Francisco, "Dama". En *Babelia*, 8 de enero de 2011. Véase [http://www.elpais.com/articulo/portada/Dama/elpepuculbab/20110108elpbabpor\\_43/Tes](http://www.elpais.com/articulo/portada/Dama/elpepuculbab/20110108elpbabpor_43/Tes)

Caño, David, "José Luis Guerin: La recerca permanent". En *Benzina: La revista d' excepcions culturals*, 2 de marzo de 2011.

Véase <http://benzina.comunicacio21.cat/2011/03/02/jose-luis-guerin-la-recerca-permanent/>.

Casas, Quim, "Cuaderno de registros". En *Dirigido por*, nº 404, octubre, (2010), pp. 34-35.

Casas, Quim, "Innisfree. Guerin y Ford en el corazón de Irlanda". En *Dirigido por*, nº 186, diciembre, (1990), pp. 8-10.

Casas, Quim, "José Luis Guerin, crónicas de la pubertad". En *Cortos pero intensos, las películas breves de los cineastas españoles*, P. Medina, L. González (coord.), 35º Festival de Alcalá de Henares, Madrid, Fundación Colegio del Rey, (2005), pp. 158-161.

Casas, Quim, "Los motivos de Berta de José Luis Guerin". En *Dirigido por*, nº 123, marzo, (1985), pp. 22-24.

Castro de Paz, José Luis, "El paisaje de la figura procede: el renacer del melodrama en la Ciudad de Sylvia". En *AG. Revista do Audiovisual Galego*, nº 2, octubre, (2007), p. 90.

Comella Dorda, Beatriz, "Barcelona: la ciudad en transformación y el cine de lo real". En *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº 11, (2010). Véase <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=324>.

Comella Dorda, Beatriz, “Cine de lo real desde Barcelona: espacio, sonido, sugerencia”. En *Escritura e imagen*, nº 6, (2010), pp. 213-227.

Comín, Tito; Quinto, Manuel; Pérez, Jordi, “Jamás se me ocurren películas caras. Conversación con Tito Comín; Manuel Quinto; Jordi Pérez Colomé”. En *El Ciervo*, revista mensual de pensamiento y cultura, nº 619, octubre, (2002), pp. 31-33.

Company, Juan Miguel, “El aprendizaje del tiempo” (reseña de la película *Tren de sombras* de José Luis Guerin. En *Trama y fondo*, nº 4, (1998), pp. 131-135.

Company, Juan Miguel, “La mirada de la memoria: *Tren de sombras* de José Luis Guerin”. En *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, (1999), Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 124-133.

Cools, Christian, *Interview de José Luis Guerin par Christian Cools*. Realizada el 21 de marzo de 1998 en el XVIème Festival International du Film Fantastique, Thriller, de Science-Fiction de Bruxelles. Véase <http://archives.arte.tv/special/bxl/ftext/Guerin.htm>.

Cortés Jesús, “La memoria del montaje / El montaje de la memoria. Correspondencia(s) entre Jonas Mekas y José Luis Guerin”. En *Revista detour*. nº 3, (2011). Véase <http://www.detour.es/tiempo/jesus-cortes-correspondencias-jonas-mekas-jose-luis-guerin.htm>

Costa, Jordi, “La memoria imposible”. En *El País*, 19 de septiembre de 2007. Véase [http://elpais.com/diario/2007/09/14/cine/1189720821\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/09/14/cine/1189720821_850215.html).

De Frutos, Javier, “Realidad y construcción”, En *Revista Academia*, nº 32, (2002), pp. 137-138.

De Lucas, Gonzalo, “Los ojos frente a la cámara”. En *La Vanguardia*, suplemento *Cultura/s*, nº 458, 30 de marzo de 2011, pp. 3-4.

De Lucas, Gonzalo, “Los puntos cardinales”. En *Cahiers du Cinéma España*, nº 4, septiembre, (2007), pp. 42-43.

Erice, Victor, “Los muertos”. En *Letras de Cine*, nº 6, (2002), Valladolid, Asociación Letras de Cine, p. 51.

Esbert, Carlos, “La mirada descubierta”. En *Cabeza Borradora*, nº 3, (2004), Madrid, Asociación Información y Libertad, pp. 49-53.

Escudero, Isabel, “De la catedral a la salita de estar. Charla cinematográfica entre José Luis Guerin e Isabel Escudero”. En *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 22, (1995), pp. 79-90.

Escudero, Isabel, “Las ánimas de lo inanimado. En torno a *Tren de Sombras* de José Luis Guerin”. En *Banda aparte*, nº 12, octubre, (1998), pp. 30-32.

Esquerra, Nuria, “A propósito del montaje”. En *Textos* (libreto que acompaña el cofre DVD José Luis Guerin), Barcelona, Versus entertainment, (2008), pp. 42-44.



Estrada, Isabel, “Residuos y memoria en el palimpsesto urbano del siglo XXI: En construcción, de José Luis Guerin”. En *Literatura y comunicación* (coordinado por Miguel Nieto Nuño), Madrid, Castalia, (2010), pp. 387-402.

Etxebeste, Zigor, “Innisfree. Balada sobre un hombre tranquilo”. En *Letras de Cine*, nº 6, (2002), Valladolid, Asociación Letras de Cine, pp. 54-56.

Fecé, Josep Lluís, “El tiempo reencontrado. Tren de sombras”. En *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Festival de cine español de Málaga, Ocho y Medio, (2001), pp. 307-312.

Fenández, Cristóbal, “¿Cuántas películas podrían hacerse en Innisfree?”. En *Cabeza Borradora*, nº 2, (2003), Madrid, Asociación Información y Libertad, pp. 23-33.

Fernández, Cristóbal; Molina, Abián, “Conversación con José Luis Guerin”. En *Cabeza Borradora* nº 3, (2004), Madrid, Asociación Información y Libertad, pp. 37-48. Disponible en <http://no-reconciliados.blogspot.com.es/2012/09/conversacion-con-jose-luis-guerin.html>.

Fonseca, Mercedes, “Entrevista a José Luis Guerin: Una mirada atenta”. En *Viridiana*, nº 3, septiembre, (1992), pp. 195-205.

Frodon, Jean-Michel, “Sous un autre jour. En construcción de José Luis Guerin”. En *Cahiers du Cinéma*, nº 637, septiembre, (2008), p. 24.

Frodon, Jean-Michel, “Toutes ces belles passantes. En la ciudad de Sylvia de José Luis Guerin”. En *Cahiers du Cinéma*, nº 637, septiembre, (2008), p. 22-23

García, Ferrer, Juan Manuel; Momeñe, Eduardo; Rom, Martí, (ed.), *Surcando el jardín dorado: un viatge pels films de J.L. Guerin i les fotografies de E. Momeñe*, Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, (1984).

García Juárez, José Antonio, “En Construcción. El hombre de la cámara”. En *Letras de Cine*, nº 6, (2002), Valladolid, Asociación Letras de Cine, pp. 65-68.

Entrevista a José Luis Guerin realizada por Mirito Torreiro; Quim Casas. En *Dirigido por*, nº 123, marzo, (1985), pp. 24-29.

Entrevista con el vampiro. Platicando con José Luis Guerin. En *Letras de cine*, nº 1, mayo, (1998), Valladolid, Asociación Letras de cine, pp. 34-37.

Entrevista a José Luis Guerin realiza por Jorge Carrión. En *Lateral: Revista de Cultura*, nº 106, (2003), p. 38.

Entrevista a José Luis Guerin realizada por José Enrique Monterde. En *Al otro lado de la ficción*, (2007), Madrid, Cátedra, pp. 111-140.

Entrevista a José Luis Guerin realizada por Juan Sardá. En *El mundo, suplemento El cultural*, 6 de septiembre de 2007. Véase. [http://www.elcultural.es/version\\_papel/CINE/21138/Jose\\_Luis\\_Guerin](http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/21138/Jose_Luis_Guerin).

Entrevista a José Luis Guerin realizada por Gonzalo de Pedro. En *Público*, 27 de noviembre de 2007. Véase <http://www.publico.es/21656/ni-yo-mismo-se-si-esto-es-una-pelicula>.

Entrevista a José Luis Guerin realizada por David López. En [www.septimovicio.com](http://www.septimovicio.com), 3 de diciembre de 2007.

Véase [http://www.septimovicio.com/entrevistas/03122007\\_entrevista\\_a\\_jose\\_luis\\_guerin/](http://www.septimovicio.com/entrevistas/03122007_entrevista_a_jose_luis_guerin/).

Entrevista a José Luis Guerin en el programa *Días de cine*. “Guest, de José Luis Guerin”. Pieza realizada por Alberto Bermejo, 25 de marzo de 2011. Véase <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-guest-jose-luis-guerin/1054655/>.

Entrevista a José Luis Guerin en el programa *Metrópolis: El cine expandido*, 23 de mayo de 2011.

Véase <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-cineexpandido/1108697/>.

Entrevista a José Luis Guerin realizada por Víctor Paz Morandeira. En *A Cuarta Pared*, nº 5, 21 de septiembre de 2011.

Véase <http://www.acuartapared.com/entrevista-jose-luis-guerin-2/?lang=es>.

Entretien avec José Luis Guein, “Un désir de révélation”. En *IMAGES documentaires*, nº 73/74, junio, (2012), pp. 15-30.

Guerin, José Luis, *Conversatorio con José Luis Guerin en el BACIFI*, 13 de abril de 2008. Véase <http://www.youtube.com/watch?v=1VX59v1W6qA>.

Guerin, José Luis, 2007, *Entrevista a José Luis Guerin en Localiatvcatalunya*. Véase <http://www.youtube.com/watch?v=6accx0v6gsc>.

Guerin, José Luis, “Esbozos del tren...”. En *Transversal, revista de cultura Contemporánea*, nº3, (1997), Lleida, Departamento de Cultura de l’Ajuntament de Lleida, pp. 15-29.

Guerin, José Luis, *La dama de Corinto* (con la asistencia de Ana Doldán de Cáceres), Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, (2011).

Guerin, José Luis, En *La Vanguardia, suplemento Cultura/s*, nº 200, 19 de abril de 2006, pp. 2-7.

Guerin, José Luis, *Presentación de la exposición La dama de Corinto en el Museo Esteban Vicente*, 15 de diciembre de 2010. Véase <http://www.youtube.com/watch?v=oawxpSR5NI4>.

Guerin, José Luis, *Presentación de la película En Construcción realizada en la filmoteca de Bologna*, 15 de octubre de 2003.

Guerin, José Luis, “Taller de creación todas las imágenes”. En *Cahiers du Cinéma España*, nº 4, septiembre, (2007), pp. 33-40.

Guerin, José Luis, “Transcripción de en la presentación de En Construcción realizada en La Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Barcelona el 12 febrero de 2002”. En *Visions. I Cine: José Luis Guerin. Suplement de Visions de Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona*, (2002), pp. 1-14.

Guerin, José Luis, "Work in progress". En *Arkadin. Estudios sobre cine y Artes Audiovisuales*, nº1, marzo, (2005), pp. 14-19. La charla de José Luis Guerin, con el título de "Work in progress", fue brindada en el curso *Cine y Pensamiento: el ensayo filmico*, El Escorial, Madrid, el 28 de agosto de 2003, (Transcripción de Manuel Yañez).

Hée, Arnaud, "Guest: l'art des rencontres". En *IMAGES documentaires*, nº 73/74, junio, (2012), pp. 81-89.

Holland, Jonathan, "In the City of Sylvia". En *Variety*, 14 de septiembre de 2007. Véase <http://www.variety.com/review/VE1117934734?refcatid=31>.

Hoyo Arce, Celso, "Un hombre crea". En *Zinema.Com*. Véase <http://www.zinema.com/criticas/celso/enlaciud.htm>.

Hughes, Darren, "TIFF, Day 7". En *Long Pauses*, (2007). Véase <http://www.longpauses.com/2007-tiff-day-7/>.

Hughes, Darren, "TIFF, In A Nutshell". En *Long Pauses*, (2007). Véase <http://www.longpauses.com/tiff-2007-in-a-nutshell/>.

Kasman, Daniel, "Now in theaters: In the City of Sylvia", 11 de diciembre de 2008. Véase <http://mubi.com/notebook/posts/now-in-theaters-in-the-city-of-sylvia-guerin-spain>.

Koehler, Robert, "Photos In the City of Sylvia". En *Variety*, 10 de octubre de 2007. Véase <http://www.variety.com/review/VE1117935062?refcatid=31>.

Kovacsics, Violeta, "Notas sobre En construcción, de José Luis Guerin". En *Doc 21: panorama del reciente cine documental en España* (coordinado por María Inmaculada Sánchez Alarcón, Marta Díaz Estévez), (2009), pp. 43-56.

Lomillos, Miguel Ángel, "Última parada para un tren espectral. A propósito de Tren de Sombras de José Luis Guerin". En *Banda aparte*, nº 12, octubre, (1998), pp. 26-29.

Losilla, Carlos, "Donde ya no estamos". En *Cahiers du Cinéma España*, nº 42, febrero, (2011), pp. 24-26.

Losilla, Carlos, "Espectador ante una pantalla viendo una imagen". En *La furia Humana*, nº13, (2012).

Véase

[http://www.lafuriaumana.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=595:espectador-ante-una-pantalla-viendo-una-imagen&catid=65:la-furia-umana-nd-13&Itemid=61](http://www.lafuriaumana.it/index.php?option=com_content&view=article&id=595:espectador-ante-una-pantalla-viendo-una-imagen&catid=65:la-furia-umana-nd-13&Itemid=61).

Losilla, Carlos, "Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad". En *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 30, (1998), Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, pp. 170-181.

Losilla, Carlos, "Todo estaba oscuro". En *Cahiers du Cinéma España*, nº 4, septiembre, (2007), pp. 30-31.

Losilla, Carlos, "Tren de sombras". En *Dirigido por*, nº 297, enero, (2001), p. 32.

Losilla, Carlos; De Lucas, Gonzalo; Quintana, Ángel, “Sobre esbozos y retratos: José Luis Guerin”. En *Cahiers du Cinéma España*, nº 4, septiembre, (2007), pp. 25-29.

Losilla, Carlos; Monterde, José Enrique, “Escribir con la cámara en presente es la esencia del cine directo”. En *Cahiers du Cinéma España*, nº 37, septiembre, (2010), pp. 14-16.

Marías, Miguel, “Algo realmente nuevo: empezando desde el principio”, (2005). En *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas* (coordinadores Carlos Losilla / Jaime Pena), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007, pp. 57-62.

Marías, Miguel, “El fantasma de Sylvia y la ciudad”. En *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas* (coordinadores Carlos Losilla / Jaime Pena), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, (2007), pp. 63-65.

Marías, Miguel, “La visión”. En *Textos* (libreto que acompaña el cofre DVD José Luis Guerin), Barcelona, Versus entertainment, (2008), pp. 55-57.

Marshall, Lee, “Past Perfect”. En *Screen International*, 19 de Octubre 2007. Véase <http://www.screendaily.com/critical-mass-with-lee-marshall-past-perfect/4035365.article>.

Martínez Clara, Jesús, “Ut pictura kinesis”. En *La Vanguardia, suplemento Cultura/s*, nº 458, 30 de marzo de 2011, pp. 4-6.

Martínez de Aguilar, Ana, “Una nueva forma de narrar”. En *La dama de Corinto*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, (2011), pp. 13-18.

Mayer, Miriam, *Le Temps des fantôme. Approche de l'oeuvre cinématographique de José Luis Guerin*, Barcelona; Marseille, Universitat Pompeu Fabra; Aix-Marseille Université, (2010).

Miranda Mendoza, Luis, “En Construcción. Guerin: arqueología y cine moderno”. En *Letras de Cine*, nº 6, (2002), Valladolid, Asociación Letras de Cine, p. 22.

Monterde, José Enrique, “Cuando en documental se vuelve arte. En construcción”. En *Dirigido por*, nº 305, octubre, (2001), pp. 50-51.

Morel, Guillaume, “Rompre la distance, à propos de Recuerdos de una mañana”. En *IMAGES documentaires*, nº 73/74, junio, (2012), pp. 91-92.

Natche, Jaime, “Conversación itinerante. Entrevista con José Luis Guerin”. En *Revista Lumière*, nº 4, septiembre, (2011), pp. 99-102.

Natche, Jaime, “Guest. Posteridad de lo pasajero”. En *Revista Lumière*, nº 4, septiembre, (2011), pp. 96-98.

Natche, Jaime, “Mujer vista de lejos”. En *Miradas de Cine*, nº 66, septiembre, (2007). Véase <http://www.miradas.net/2007/n66/actualidad/enlaciudaddesylvia.html>.

Pena, Jaime, “Contracampo”. En *El Amante*, nº 184, septiembre, (2007), p. 44.

Pintor Iranzo, Iván, "Ballet mecánico". En *La Vanguardia*, suplemento Cultura/s, nº 278, 17 de octubre de 2007, pp. 27-28.

Puértolas, Longi Gil, *Guía para ver y analizar: En construcción. José Luis Guerin (2001)*, Barcelona, Ediciones Octaedro, (2010).

Puyal Sanz, Alfonso, "Cineastas en el museo: José Luis Guerin". En *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 69, (2012), pp. 104-119.

Quintana, Angel, "La ciudad espectral y sus fantasmas", revisión y refundición de los artículos publicados en *El Punt*, 2 de septiembre de 2007 ("A la recerca de la dona que s'esvaeix") y en el web de *Fipreci* ("Ghosts in Town: In the City of Sylvia". En *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas* (coordinadores Carlos Losilla / Jaime Pena), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, (2007), pp. 54-56.

Ràfols, Ferrán, "Guerin imprescindible: José Luis Guerin". En *Benzina: Revista d'excepcions culturals*, nº 31, noviembre, (2008), pp. 28-29.

Reverte, Jorge M, "Innisfree. La poesía en la sala de montaje". En *Viridiana*, nº 3, septiembre, (1992), pp. 207-209.

Riambau, Esteve, "En la ciudad de Sylvia". En *Fotogramas*, nº 1967, septiembre, (2007), p. 12.

Ribal, Pilar, "Pabellón Español en la Bienal de Venecia, Intuición de deseo". En *Cahiers du Cinéma España*, nº 4, septiembre, (2007), p. 44.

Sánchez, Sergi, "Guest: El lugar sin límites". En *La Razón*, viernes, 24 de marzo de 2011. Véase

[http://www.larazon.es/detalle\\_hemeroteca/noticias/LA\\_RAZON\\_366154/historico/2480-guest-el-lugar-sin-limites](http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_366154/historico/2480-guest-el-lugar-sin-limites).

Sarmiento Hinojosa, José, "Los Relojes Blandos: La Persistencia de la Memoria". En *La furia Humana*, nº 13, (2012). Véase

[http://www.lafuriaumana.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=600:los-relojes-blandos-la-persistencia-de-la-memoria&catid=65:la-furia-umana-nd-13&Itemid=61](http://www.lafuriaumana.it/index.php?option=com_content&view=article&id=600:los-relojes-blandos-la-persistencia-de-la-memoria&catid=65:la-furia-umana-nd-13&Itemid=61).

Sigüenza Sarabia, José Antonio, "Tren de sombras. Las formas de la memoria". En *Letras de Cine*, nº 6, (2002), Valladolid, Asociación Letras de Cine, pp. 57-63.

Talens, Jenaro, "Diario de un hombre con cámara". En *Cahiers du Cinéma España*, nº 42, febrero, (2011), p. 26.

Terrasa, Jacques, "Les vanités enfouies. Signes et sédiments dans le film "En Construcción" de José Luis Guerin". En *Cahiers d'études romanes*, nº 12, (2005), pp. 145-164.

Torreiro, Mirito; Casas, Quim, "Entrevista. Alrededor de Ford y de Irlanda. Toda buena fábula es un punto de partida fantástico". En *Dirigido por*, nº 186, diciembre, (1990), pp. 11-14.

Torres, Lorenzo Javier, “El espectro del tiempo”. En *Trama y fondo*, nº 4, (1998), pp. 136-137.

Torres, Sara, “Los motivos de Guerin”. En *Nosferatu*, nº 9, junio, (1992), pp. 38-47.

Vázquez Alonso, Víctor, “En Construcción. Un soplo de voces y de calles”. En *Letras de Cine*, nº 6, (2002), Valladolid, Asociación Letras de Cine, p. 64.

Vázquez Villamediana, Daniel, “Simbiosis del espacio y el sonido en el cine de Guerin”. En *Letras de Cine*, nº 6, (2002), Valladolid, Asociación Letras de Cine, p. 52.

Villar, Eloísa, “Cada vez estoy más interesado en el cine como arte del retrato”. En *Academia: Revista del Cine Español*, nº 178, mayo, (2011), pp. 46-47.

Villota, Gabriel, “Última parada para un tren espectral. A propósito de Tren de Sombras de José Luís Guerin”. En *Banda aparte*, nº 12, octubre, (1998), pp. 22-25.

Zéau, Caroline, “Pour une archéologie du paysage humain: d’Innisfree à Recuerdos de una mañana”. En *IMAGES documentaires*, nº 73/74, junio, (2012), pp. 31-44.

Zunzunegui, Santos, “La genealogía de la belleza”. En *Cahiers du Cinéma España*, nº 7, diciembre, (2007), pp. 73-75.



## ***Abstract***

### ***Mannerism in the work of José Luis Guerin***

#### ***The Image under Assault***

The work of the Catalan film director José Luis Guerin (Barcelona 1960) has achieved a growing and significant impact on international screens and he has been invited to premier and show his films at some of the most important festivals around the world. It has also been the focus of various retrospectives, eg, at the Nyon *Visions du Reel* international festival in 2011, as well as, more recently in 2012, in Japan<sup>842</sup> and at the Pompidou Centre in Paris<sup>843</sup>.

The analysis and dissemination of this filmmaker's output has attained a level of maturity that I intend to consolidate in this thesis. I propose to examine the work of José Luis Guerin taking an analytical approach to his writing that cannot be categorised either as a conventional monograph or a chronological catalogue. I will attempt to form an original montage using the filmmaker's own images relating to concepts that he himself created.

The following films, illustrating diverse registers, will be used to create the montage: *Los motivos de Berta* (1983); *Innisfree* (1990); *Tren en sombras* (1997); *En Construcción* (2001); *En la ciudad de Sylvia* (2007); *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007); *Guest* (2010); *Dos cartas a Ana* (2010), *Correspondencias* (2009-2011) and *Recuerdos de una mañana* (2011). Shows of Guerin work for museums will also be included in the study: *Las mujeres que no conocemos* (2007) and *La dama de Corinto* (2010).

---

<sup>842</sup> The Image Forum cycle organised by the Japanese distributor Mermaid Films, between June 30<sup>th</sup> and July 27<sup>th</sup> 2012. Guerin personally presented *Guest* at the Cervantes Institute in Tokyo before its showing.

<sup>843</sup> This retrospective (December 7<sup>th</sup> 2012 – January 7<sup>th</sup> 2013) formed part of the cycle, *Cineastes en correspondencia: Jonas Mekas/José Luis Guerin* and included retrospectives of both filmmakers.



## Objective

Attempting to write in a way that adds to rather than subtracts from its subject matter, this study is divided into chapters whose sections explore concepts that the filmmaker has employed, cited and ramified in his imagery. These concepts reflect redundancies and trends, but also seek out insights into the changes, developments and distinct angles that the images illustrate because—as the study shows— the richness of Guerin’s work does not lend itself to a single or unequivocal conceptualisation.

By using such a structure I wish to highlight the main ideas running through his work and their interrelatedness, exploring them individually as well as examining different aspects of the connections between them. In this way, each concept can be examined on its own and, in turn, shed light on all the others. Both the links between the different chapters and the insistence on certain motifs can be compared with the system of recurrences and variations in Guerin’s own work. Consequently, various images are analysed through different prisms from one chapter to the next. The intention of this study is no less than to address some of the ideas running through the writing of the filmmaker, José Luis Guerin. Writing takes precedent over the author. So we will not encounter a repertoire of themes. The name of José Luis Guerin will serve above all to identify the writing contained within his oeuvre.

A structure that construes the concepts by examining various images from the films rather than merely placing them in chronological order leaves space for the reader to introduce other images from the work of Guerin that contribute to and further develop the concepts mentioned here. I should remind readers that the work of the filmmaker also has this type of open structure and that Guerin himself has reflected on the effort that is required of the spectator when faced with the sketch-like images contained in his films. An open work *encourages the viewer to focus on rounding it out: confronted with something unfinished,*

*the spectator participates in the completion of the image*<sup>844</sup>. This type of cinema goads everyone to arrive at their own interpretation of the film, following signs that are both fairly precise and somewhat flexible (...). This explains why film does not simply consist of one image following on from another, but rather is one image plus another, forming a third, and this third image is produced by the spectator<sup>845</sup>.

In this sense the structure of the present study on the writing of José Luis Guerin resembles the *rhizomatic* model created by Gilles Deleuze and Felix Guattari in *Rizoma* (1976). In a rhizome any statement can influence the conception of other elements of the structure regardless of their position within the rhizome. A rhizomatic study lacks a centre and therefore does not attempt to discover the meaning of a single work or a set of works. In a movie, as in a book, there is nothing to understand; there is simply the question of how it works, in connection with what its intensities might cause to happen -or not happen-, what multiplicities are introduced and their metamorphism, whether it has an essential relationship with other works. There is no difference between what a film is about and how it is made. In Guerin's films this approach is achieved by harnessing or expropriating the works of others. These may be films or books or paintings, but should always be taken into account in any analysis, insofar as they determine Guerin's own images.

What meaning do these expropriated images employed by José Luis Guerin contribute and how might they determine the conception of his work? Some of these expropriations have been discussed by writers in other studies. To complement the list of the most explicit examples, I propose to mention others which I believe to have influenced his work. In order to do this I refer to authors such as André Bazin, Walter Benjamin, Maurice Blanchot, André Malraux, Aby

---

<sup>844</sup> Guerin, José Luis, Presentation of the exhibition of *La dama de Corinto* in the Museo Esteban Vicente, 15th December 2010. See: <http://www.youtube.com/watch?v=oawxpSR5NI4>.

<sup>845</sup> Godard, Jean-Luc, quoted in Jean-Luc Godard. *Pensar entre imágenes*, Barcelona, Intermedio (2010), p.161. The book is a collection of conversations and interviews with the Swiss director, edited by Núria Aidelman and Gonzalo de Lucas.

Warburg, Claude Lévi-Strauss, Gilles Deleuze and Robert Smithson and many others.

## Content

Having explained the reasoning behind my choice of the concepts that make up the chapters listed in the index, I will now present and discuss the concepts themselves. The first chapter: ‘**What is the Image under Assault?**’ studies Guerin’s films in the light of certain prior considerations that are essential for contextualising the work of any filmmaker. Thus, according to André Bazin’s division of directors into those that believe in reality and those that believe in the image, I situate Guerin amongst the *directors of image*. The presence of a dialogue between the works of Guerin and other cinematic images and non-cinematic artworks is well-known. This tendency to refer to external images is fundamental for defining Guerin as a *director of image* since such filmmakers try to abolish the undifferentiated magma of reality by using the materials that make up the form. To understand this relationship with reality through formal discourse it is also necessary to emphasise that Guerin is a cineaste for whom the montage determines the creative process of various relationships. This means that the planes in which he shoots break out of their own dimension and take on a new significance. In order to measure the extent of this tendency, I have examined it in the light of the ideas of others, such as Walter Benjamin. Because Guerin’s montage is linked to a key concept, the dialectic image suggested by Benjamin where *the image is that in which what has once been comes together with what is now in a flash that forms a new constellation*<sup>846</sup>. This theory is close to Guerin’s idea of the reminiscent present in which his creation enters into dialogue with other images and works from the past. Reminiscence in the present involves *repetition*. *Repetition* seems to relate to the way in which the filmmaker surrounds himself with images that he invokes. In

---

<sup>846</sup> Benjamin, Walter. “*Libro de los pasajes (1927-1940)*”, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2005, p. 465.

*Innisfree* Guerin uses frames from John Ford's film, *The Quiet Man* (1952), as well from painting, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* and from the exhibition *Las mujeres que no conocemos*. In addition, his films contain references to various stories and narratives: Pliny the Elder, Dante Alighieri, Petrarch and many others.

Based on the above, I describe this tendency as *cinematic mannerism* in the chapter **A do-it-yourself Mannerist**. I have borrowed this concept from an idea of the critic, Serge Daney, and from Deleuze's comments on this terminology in a letter to Daney. In *cinematographic mannerism* one image slips over other earlier images.

The question is no longer what there is to see behind the image, nor how we can see the image itself –it's how we can find a way into it, how we can slip in, because each image now slips across other images, “the background in any image is always another image” and the vacant gaze is a contact lens.<sup>847</sup>

The chapter entitled **Rhythm, absence, presence** focuses on how the director confronts the problem of portraying the filmed reality while drawing an abstract diagram in which to slot a suggested world where what is seen is precisely what is not there, and in which the iconography employed loses its more obvious representativeness. For Guerin, this aesthetic seeks to represent the presence in current space of a past that returns to configure a time of reminiscence. Portraying apparently empty spaces, Guerin is seeking a dialectic that is similar to the concepts of *aura*<sup>848</sup> and *trace*<sup>849</sup> proposed by Walter Benjamin, ie, contact with time past. Didi-Huberman has written lucidly on how

---

<sup>847</sup> Deleuze, Gilles, “Carta á Serge Daney”. In “Conversaciones: 1972-1990”, Valencia, Pre-textos, 2006, p. 11.

<sup>848</sup> *The aura is the unique appearance of a distance, however near it may be* Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada” (1936). In *OBRAS libro I/vol.2*, Madrid, Abada Editores, 2008, p. 326

<sup>849</sup> *Trace and aura. Trace is the appearance of nearness, however far removed the thing that left it behind may be. The aura is appearance of a distance, however close the thing that calls it forth.* Benjamin, Walter *Libro de los pasajes...* op.cit., p.450.

Benjamin's thought is, in fact, tense and contradictory, on occasion turned against itself. Because Benjamin's statements about *aura* and *trace*, although seemingly opposed, are actually interwoven into each other and function dialectically.

If the remote past appears to us, is this appearance not a way of coming close, offering itself up to our view? (...) Close at the same time as distant, but distant in its very proximity: the aura object thus imposes a barrier or ceaseless coming and going, form of heuristics in which the distances –the contradictory distances- would experience each other dialectically.<sup>850</sup>

This chapter is closely linked to the following one, entitled **Memory that Looks**. This starts by introducing the concepts of memory proposed by the French philosopher Henri Bergson and discusses the way they were used by Gilles Deleuze to describe and analyse the specific in cinematography. These concepts are introduced to develop the idea of how some of Guerin's works set out a reminiscent space in which the form is folded into the content, given that the confrontation with past gazes is achieved by a gaze that mimics them. To accomplish this, the director works in the ambiguous territory characterised by the genesis of the moving image: the shadow, the ambiguous boundary between photography and a succession of frames that is a movie.

Developing ideas referred to in the previous chapter, this chapter discusses the consequences of a gaze that overlays a space with *aura* and *trace*: the objects and images raise their eyes and look at us. This conforms to what Barthes had to say about the dual position of reality and photographs from the past that leap out and look at us: *For the photograph's immobility is somehow the result of a perverse confusion between two concepts: the Real and the Live: by attesting that the object has been real, the photograph surreptitiously induces belief that it is alive, because of that delusion which makes us attribute to Reality an*

---

<sup>850</sup> Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, (1992), Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 94.

*absolute superior, somehow eternal value; but by shifting this reality to the past ('this-has-been'), the photograph suggests that it is already dead.*<sup>851</sup> Faces filmed as though seeking the *air* described by Roland Barthes as ineffable, undecipherable and prompts us to think of the soul behind the body. The singularity of the other being that the image suggests, and which, through a formal medium, the image being pierced, *lunges out to hurt or kill, seemingly focused only on me. Directing itself at me forms part of its definition. It directs the absolute singularity of the other at me (...) while already buried in the past*<sup>852</sup>.

Because Guerin is a filmmaker associated with memory and the crystallization of the past in the present, I decided to explore one of the figures where this tendency is shown in a clear but at the same time complex manner. The chapter **Guerin in a Brief History of White** presents certain particularities. This is because white is difficult to describe in an unequivocal way. Parallel to the reflections on white and blankness made by various authors –including Herman Melville, Goethe, Mallarmé, Cézanne, David Batchelor and Kandinsky– we can situate and develop the appearances of white in the work of Guerin where whiteness is perceived as a piece of writing, that *is not destined to leave traces, but to erase, by traces, all traces.*<sup>853</sup> So white comes to contain and embody all possible images, as if it were an empty and, at the same time, full image that is in *an accidentally opaque state of pure transparency*<sup>854</sup>.

The ambiguous boundaries between reality and fiction where this filmmaker sets out his proposals beg a question that this thesis seeks to answer: How to establish a link between this tendency and the rest of the issues in the research? My task here is not to try to catalogue the films into their various types<sup>855</sup> but to

---

<sup>851</sup> Barthes, Roland. *La cámara lúcida*, (1980), Barcelona, Paidós, 1989. p. 140.

<sup>852</sup> Derrida, Jacques, “*Las muertes de Roland Barthes*”, (1980). In *Cada vez única, el fin del mundo*, 2005, p. 61.

<sup>853</sup> Blanchot, Maurice, *El paso (no) más allá*, (1973), Paidós, Barcelona, 1994, p. 81.

<sup>854</sup> Goethe, Johann Wolfgang, “*Teoría de los colores*”, (1810). En *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1987, p. 555.

<sup>855</sup> I do not want to fall into the very recurrent tendency of expounding the various ideas and classifications of writers such as Bill Nichols and his book, “*Representing Reality*”, (1991).

discover what was meant by Guerin's continuation of a tradition of counterfeit whereby images and characters deviate from what they previously appeared to be.

I offer as an example a sequence from *Tren de sombras* involving repetition. In *Tren de sombras* one can see various enlarged and repeated sequences from footage of the Fleury family that provides the basis of Guerin's plot. The camera freezes on a sequence in the home movie in which Hortense Fleury mounts her bicycle while waving to her Uncle Étienne. The camera repeats this fragment over and over again, enlarging the image and searching insistently for something that has passed unnoticed during the first showing of the image. When the shot widens out our view changes and we can see that the person who is supposedly waving to Hortense – Uncle Étienne – is not directing his greeting to her because the act of waving continues after Hortense has left. Étienne is, in fact, waving to someone behind the trees. The montage in this sequence creates an act of repeating the same repetition, producing a reservoir of perception, as if *we could never manage to see everything the first time round but only with repetition*.<sup>856</sup> Later on in *Tren en sombras*, we discover that the home movie that Fleury supposedly shot in 1930 was actually made by Guerin himself. Therefore, in the chapter **The Counterfeit**, questions are raised about the various consequences of the reality/fiction duality. The duality can be likened to being embroiled in a game where there are, effectively, two separate faces but in an unassignable polarity, since each takes on the role of the other in a relationship we must qualify as reciprocal presumption or reversibility. This perspective raises other questions: the relationship between representation and reality that makes the filmmaker's writing touch on such issues as the relationship between the copy and the original; the simulacrum, and above all *origin*: a concept that describes an impure historic time rather than a chronological one, in keeping with the previously-described presentations of memory, reminiscence, sign and aura. In

---

<sup>856</sup>Pavese, Cesare, "Stato di grazia". En *Feria d'agosto*, (1956), Torino, Giulio Einaudi, 2002, p. 156.

**The Counterfeit**, I also stop to examine why, in a certain long-ago correspondence with the French film director Jean Rouch, the gaze of José Luis Guerin alighted on various characters whose future he wanted to portray when they themselves were turning themselves into fiction, fable or legend. This type of character appears, for example, in *En Construcción*, *Guest* and *Los motivos de Berta*.

The term *origin* that I mentioned earlier is examined in various works by the filmmaker in which he not only literally deconstructs the image (as he clearly does in *Tren en sombras*, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* and in the photo-sequential exhibition, *Las mujeres que no conocemos*, as well as in *En la ciudad de Sylvia*, albeit less explicitly) but also deconstructs the mechanism of time in order to establish a reminiscent present *that dialectically crystallises novelty and repetition, survival and rupture*<sup>857</sup>.

Within this survival game it is important to note how the director develops a script in the present, where fictional or historic figures with a universal or mythical fame are embodied in the characters that the filmmaker has portrayed. The chapter, **Personal Universals** begins by examining how Pier Paolo Pasolini established an acquiescence of myth with the cinematical. Guerin delves into old mythology to create living reincarnations in which, in the words of Octavio Paz, *myth is a past that is a future, ready to be realised in the present*.<sup>858</sup> After analysing the different moments when this tendency has appeared, I examine two fundamental questions. The first concerns the concept of *origin* as *Ursprung* that Foucault expounded in his analysis of the genealogy of Nietzsche. *Ursprung* develops a specific idea of genealogy (the opposite of conventional *origin*) that allows us to begin *to recognise under the unique appearance of a character, or a concept, the proliferation of events through which (thanks to which, against*

---

<sup>857</sup>Didi- Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, (2000), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005, p. 110.

<sup>858</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, (1956), Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 62.



which) they have been formed<sup>859</sup>. The characters of Sylvia in *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* and *En la ciudad de Sylvia*, spectres from the past, are in this sense an *Ursprung*, an entity that shakes up the visible world. Because *a spectre is a singular, total and indelible event -indelible except by a denial- and in the course of a work about mourning they can only displace, without eliminating, the effects of a trauma*<sup>860</sup>. The actors in these films attempt to embody the spectre, *demonstrating the heterogeneity of what we imagined consistent with itself*<sup>861</sup>.

The second question scrutinized through the prism of this reincarnation of past figures is the consideration of Guerin as an artist who describes *the images' journey*, thereby creating a particular type of history. In order to describe this journey and establish its consequences I have developed an analysis that contains parallels with the ideas of the historian Aby Warburg and his *Mnemosyne Atlas* (1924-1929), described by Warburg himself as *an inventory of these demonstrably pre-existing forms produced through comparative considerations*.<sup>862</sup> The concepts of Aby Warburg such as *Nachleben* (survival) and the explanatory mode of the atlas to represent this journey of the images present certain similarities with the work of Guerin in, for example, *Innisfree*, *Las mujeres que no conocemos* and *En Construcción*. If the proposed index of this thesis is adhered to, the last chapter addresses this journey of images and is entitled: **On the Journey**. Guerin is a filmmaker who relates cinema to the experience of travelling. The open question in this chapter concerns the pact the filmmaker makes with the reality of the place visited: How can the longing and nostalgia of someone travelling the world laden with their past and various images imposed from the outset be reconciled to the other personal narrative that

---

<sup>859</sup> Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, (1971), Valencia, Pre-Textos, 1988, pp. 26-27.

<sup>860</sup> Derrida, Jacques, *Espectros de Marx*, (1993), Madrid, Trotta, 2012. p. 105.

<sup>861</sup> Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía...* op.cit., p.29.

<sup>862</sup> Warburg, Aby, "Introducción", (1903) En *Atlas Mnemosyne*, Madrid (Tres Cantos) Akal 2010, p. 4.

appears while the filmmaker is relating to the reality of the world that he has travelled?

The work of Marcel Proust occupies an important position in the first part of the chapter due to his description of his expectations prior to travelling when the magnetism of the names of the places that he longed to see prompted fictions to be followed up on, to corroborate. Thus, the image of the cities becomes an entity for transformation, for adjustment to fit into our desire at the outset. The chapter begins by reflecting on the tension between the inherited idea and the actual ordinariness of the place visited. Reminiscence enters into contact with a reality that enters into dialogue with the preconceived representation. By means of this tension, the world presented to us by Guerin's camera can be described as creating a new and unique map of such places, which is formalised through contact with the personal stories of those who live there, and that leads us to alter commonplace representations of the world. Because Guerin focuses on the strange, singular people who populate cities, filling these places with life. How else could we discover these locations, these marginal suburbs that resemble everywhere in the world, without the stories and the deviations of the exceptional characters who are given a voice by Guerin? This nomadic director, particularly in his film *Guest*, sends us anti-postcards of the world, showing us a view that illustrates much more than a conventional and misleading picture postcard because it focuses on the micro-climates and *psycho-geographies* contained in every corner that he visits, to use the terminology of the situationist, Guy Debord. I also pause to reflect, with clear reference to the exchanges between José Luis Guerin and Jonas Mekas in *Correspondencias*, how Guerin's cinematographic postcards highlight something that was mentioned in the written letters: because a confusion comes into play in the sending of the letters concerning the past and the present, a time-gap is created between the writer and the reader. The present disappears as the letter is being written and when the letter reaches its destination the feelings it contains come

from a past that invites us to imagine, to indulge in a reverie, prompted by what we have read. Finally, the chapter explores how in various works of Guerin –*Las mujeres que no conocemos* or *En la ciudad de Sylvia* – the journey is an experience that describes desire since the itinerary narrated is linked to the search for and exposition of that which aroused it: unknown figures, the dream of alternative lives, the desire to return to those places where one had caught a glimpse of a person unknown, the act of a journey whose purpose is to touch and explore a past hurt, a *lack* – in the sense given to the word by the French psychoanalyst, Jacques Lacan.

As mentioned earlier in this introduction, I believe that the work of José Luis Guerin establishes a non-chronological time that distances him from causal historicism. I therefore consider it appropriate to examine how he invoked non-cinematic artistic objects, above all painting, in works such as *Las mujeres que no conocemos*, *Unos fotos en la ciudad de Sylvia* and *La dama de Corinto*. Discussions regarding this tendency form part of the chapter entitled **The Museum and Time** where I analyse how the deconstruction of an image in movement allows for the selection of still images and can produce a new montage whereby works of the past, placed in front of a camera, can then be seen in a different light. André Malraux, in his book *Les Voix du Silence* (1951), calls these works from the past that reproduction media –especially the movies that can use them in montage- *arts de la fiction*. These can appear in a fresh selection with a new hierarchy, a new order and, above all, new proportions. I place in the aesthetic of *arts de fiction* the portraits Guerin made of museum visitors looking at paintings, where the framing of the portrait varied according to the random appearance of the museum visitors. By deconstructing these images, taken with a small digital camera, Guerin manages to portray the museum visitors in such a way that they appear to be part of the painting. Parallel to this novel way of exhibiting pictures from the past, there is a new idea about cinema which he demonstrated by a deconstruction that explicitly

showed the intervals between the fixed images that made up the moving image. Thus, he portrayed the visitors observing the painting and the contact between them and the painting in a way that would not have been visible except by the deconstruction of the montage of the fixed image. The painting from the past, seen in detail, raises its eyes and makes a painting of the visitor. Cinema that exposes the intervals, thus providing supporting information about how the image is formed, can in this way build a bridge between two distinct times and unite them in a non-conflictive dialectic. This can be seen as an almost pre-cinematic expository method except that it uses a digital imaging to deliver on cinema's most elementary commitment: that there is a film that can be evoked between the intervals separating the fixed images that produce the illusion of movement.

But what does it really mean to film or record the present taking into account perceptions that originated in the past? In **Fabulating the Past** I attempt to situate a filmmaker who fabulates the present in order to build a bridge with a remote past by reference to other images and other narratives – the clearest example of this is in Guerin's film, *Dos cartas a Ana*. I have described the blurry limits of Guerin's position between documentary and fiction, in the margins between contemplation and action, by referring to narratives that deviate from what they appear to be saying. In this final chapter I study how an invocation of the past in some of the spaces of film is at the same time an act of fabulation based on a seemingly impossible memory, where the filmmaker confronts the space as a *vision* based on something that no longer exists. I say 'vision' and not 'gaze' because what is being considered here is a place that must be imagined, as when you close your eyes to conjure up an image. The vision registers something that is, in fact, outside your experience. In *Recuerdos de una mañana*, when Guerin collects information about the suicide of someone from his neighbourhood, he tries to find images from the present surrounding reality in order to recreate the past *event*, thus establishing that there are no past

images of the dead neighbour; meanwhile, the present surrounding space is stubbornly trying to forget the *event*. It is referred to as a *past event*<sup>863</sup> but without being based on visible signs of the tragedy in the present reality and, for that very reason, the filmmaker searches for a *vision* to emerge by tearing the threads of the fabric of what constitutes present reality. Jacques Lacan's influence on the description of this experience of the *vision*<sup>864</sup> is notable. The space explored from this experience of the *vision* seems to be what allows the filmmaker to fabulate, invent, recompose and pursue stories that have acquired the status of myths and to listen to the age-old theories of the inhabitants of the space.

## Conclusion

In the chapter **A Do-it-yourself Mannerist** I maintain that Guerin's writing is mannerist because of its derivative relationship with other works. It does not offer a single image of reality but a conglomeration of contributions for each image. What can be made of the image? How can we insert ourselves into the image, slip into it, *when all images now slip towards others, since the "background of the image is always an image" and the vacant gaze a contact lens?*<sup>865</sup> Guerin's images are being assaulted by other images: past images, age-old ideas, myths and stories. What are the consequences of this return to the past that Arnold Hauser has referred to as an ingenious and artificial art whose

---

<sup>863</sup> As Derrida has explained very clearly, one can only talk about an event from the impossibility of recounting it. *To talk about the event is to make the event, to make it happen, and the impossibility is encapsulated within the possibility*. Derrida, Jacques, *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, (1997), Madrid, Arena Libros, 2006, p. 90.

<sup>864</sup> *This would at least have the reassuring advantage of explaining to us the way in which what concerns the subject belongs to the category of the impossible. And that everything that comes to us through it, through the real, is inscribed first of all in the register of the impossible, of the realised impossible. The real, in which there is carved out the pattern of the subjective cut, is this real that we know well because we find it reversed in a way in our language every time that we really want to circumscribe what is involved in the real, the real is always the impossible*. Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 13. El objeto del psicoanálisis*, (1965-1966). Unpublished.

<sup>865</sup> Deleuze, Gilles, "Carta a Serge Daney". En *Conversaciones...* op.cit., p. 118.

atomised structure is the initial stage of the disenchantment with which an artist should work?

Gonzalo Aguilar aptly writes in his review of Serge Daney's book *Ciné-Journal* (1986) that mannerism is the possibility of rescuing images in the cold present and entering into battle wherever the cinema appears to be losing it, in the profusion of images that define social life.

Mannerism emerged as an attempt to shore up a fault line, slipping over what already existed in order to indicate possible connections in a world where, although each individual image is devalued, the visual holds sway over everything (....), an inflation of images in which the world is absent<sup>866</sup>.

The history of cinema and of art can be seen in a gaze divorced from academicism is made possible by Guerin's montage of his own images with other cultural references from the past. This vision of history subjected to the vision of the author –a personal interpretation– can be considered similar to the idea of Élie Faure in the volumes of his *Historia del arte* (1909-21) –where a preference for certain lyrical and non-formalist works and artists is noted– because no history of art can be conceived that *is not informed by a somewhat vague but extremely lively poetic transposition of the plasticic poem conceived by humankind*<sup>867</sup>.

If there is a theme that weaves itself into all aspects of this study, it is that of deconstruction and reconstruction, the breakdown and reassembly of montage. Deconstruction allows a style to express itself that subsumes the creator's own pictoric and cinematic images and those of others and the development of characters within a tour of past signs, pregnancy, survival and rupture. Images are grouped together in a new mix to form a synthesis of the past. Maurice Blanchot wrote:

---

<sup>866</sup> Aguilar, Gonzalo, "Una liberación de la mirada". At [www.lafuga.cl](http://www.lafuga.cl). See: <http://www.lafuga.cl/la-liberacion-de-la-mirada/15>.

<sup>867</sup> Faure, Élie, *Historia del arte. 1. El arte antiguo*, (1909-21), Madrid, Alianza, 1990, p. 53.

What is important about an image in the present is not the telling, but the re-counting; and through this repetition, to tell it again each time for the first time<sup>868</sup>.

This is a way of looking at history that breaks out of the straitjacket of chronological historicity and, by joining up the dots between the past and the present, engages with the conventionality from which we comprehend the concept of ‘*origin*’. The persistence of the past is expressed by its influence on the present and this should not be ignored because we are not talking here about a return of the same set of circumstances but about a selective rerun in which nostalgia for the past does not blur the view of the present. Cesare Pavese wrote that *memory is the absence of fantasy (Rousseau, Émile, L, II) “dans ce que l'on voit tous les jours, ce n' est plus l'imagination qui agit, c' est la mémoire - l'habitude tue l'imagination”*<sup>869</sup> but the memory of things remote presents renewed objects, objects to which we are unaccustomed, before which time and forgetfulness are interposed, stimulating imagination, especially when the things remembered are both new but mysteriously ours<sup>870</sup>.

The cinematic experience enters time via a process of transformation, in the ripple that operates in the fragile equilibrium between oblivion and memory, between past and present. The decisive moment is awaited and envisioned by the filmmaker. It appears caught in traces that the past has left in space, in a half-remembered face, in a seemingly blank surface where footprints have wiped out the traces of all footprints leaving a surface on which the future may write, *because the power to forget is much, much stronger than we are, it leaves us with what we have forgotten*<sup>871</sup>.

---

<sup>868</sup> Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*, (1969), Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 489.

<sup>869</sup> The translation of this quote would be: “it is not so much the imagination that operates on what we see every day, but memory - which normally kills the imagination.”

<sup>870</sup> Cesare, *El oficio de vivir*, (1952), Barcelona, Seix Barral, 2005, pp. 288-289.

<sup>871</sup> Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*... op.cit., p. 490.

A look back to the past can only be made possible by waiting, putting oneself in the space of another. For this reason, I think it appropriate to emphasise what was suggested in the chapter, **Memory that Looks**: the challenge is to portray the singularity of the *other*, piercing the surface of the reality, tearing up the drama of a hackneyed motif within an image until it becomes piercing, until it lifts up the gaze to see what makes it unique. The image thus attempts to portray objects and people by abstracting them from their material evidence.<sup>872</sup> The mannerism thus delivers the last of its favours: the distinction between *the image* and *the visual*, between the vision of someone in their singularity and the simple verification of their presence. Daney reminds us that *the sine qua non for an image is alterity*.<sup>873</sup> The line that separates the image from the visual is *the other still visible in the look in his eyes that ultimately makes him exist as a visible other*.<sup>874</sup> Mannerism distances itself from its apparent coldness, and its contributions from the world of past images are a result of the desire and passion of filming, of rendering reality so that it can be filmed. The memories that appear in the director's filmography, both the memories that are experienced by cinema-lovers and those of many who appear in front of his camera, are signs that the film is giving visibility back to the world; *as if by chance, an image emerges where before there had been nothing to see*.<sup>875</sup>

In the chapter **What is the Image under Assault?** Guerin is labelled, according to Bazin's categories, as a filmmaker of image rather than of reality.

---

<sup>872</sup>I find the reflections on the phenomenon of the gaze made by Agamben in the third part of his book, *Estancias* (1977) very interesting. *The cognitive process is conceived here as a speculation in the strictest sense: a ghost reflected from one mirror to another, the mirror and water are the eyes and the senses that reflect the form of the object; but speculation is also the fantasy that 'imagines' fantasies in the absence of the object. And to perceive is to lean into a mirror that reflects the world, spying on images reverberating from sphere to sphere.* Agamben, Giorgio, *Estancias*, (1977), Valencia, Pre-Textos, 1995, pp. 146-147.

<sup>873</sup>Daney, Serge, "Antes y después de la imagen", (1991). In *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004, p. 269. *Cine: arte del presente* is a collection of the writings of Serge Daney produced by Emilio Bernini and Domin Choi.

<sup>874</sup>Ibid. p. 270.

<sup>875</sup>Daney, Serge, "Trafic en el Jeu de Paume", (1992). In *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004, p. 296.



Yet, the models, the faces he discovers within his focus on reminiscence and even the fables invented from past cultural representations enter into a continuous loop, passing the baton to and fro between an explicitly artistic and cultural sphere and a sphere drawn from the surrounding reality. Thus, cinema has the task of directing our gaze towards aspects of the world where we still do not have vision and on those who have lost the ability to look.

## **Bibliography**

Agamben, Giorgio, *Estancias*, Valencia, Pre-Textos, 1995.

Aguilar, Gonzalo, “Una liberación de la mirada”, en [www.lafuga.cl](http://www.lafuga.cl).

Véase <http://www.lafuga.cl/la-liberacion-de-la-mirada/15>.

Aidelman, Núria; de Lucas, Gonzalo, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, Barcelona, Intermedio, 2010.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada” (1936). En *OBRAS libro I/vol.2*, Madrid, Abada Editores, 2008.

Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, (1927-1940), Tres Cantos (Madrid), Akal, 2005.

Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970.

Daney, Serge, “Antes y después de la imagen”, en *Cine, arte del presente*, (antología al cuidado de Emilio Bernini y Domin Choi), Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004, pp. 269-276.

Daney, Serge, “Tráfico en el Jeu de Paume”, en *Cine, arte del presente*, (antología al cuidado de Emilio Bernini y Domin Choi), Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004, pp. 277-298.

Deleuze, Gilles, *Conversaciones: 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos, 2006.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

Derrida, Jacques, *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, Madrid, Arena Libros, 2006.

Derrida, Jacques, *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta, 2012.

Derrida, Jacques, “Las muertes de Roland Barthes”, en *Cada vez única, el fin del mundo*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 55-88.

Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 1988.

Goethe, Johann Wolfgang, “Teoría de los colores”, (1810). En *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1987, p. 555.

Guerin, José Luis, *Presentación de la exposición La dama de Corinto en el Museo Esteban Vicente*, 15 de diciembre de 2010. Véase <http://www.youtube.com/watch?v=oawxpSR5NI4>.

Lacan, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 13. El objeto del psicoanálisis*, (1965-1966), Unpublished.

Pavese, Cesare, *El oficio de vivir*, Barcelona, Seix Barral, 1952.

Pavese, Cesare, “Stato di grazia”. En *Feria d'agosto*, (1956), Torino, Giulio Einaudi, 2002.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972,

Warburg, Aby, “Introducción”, (1903). En *Atlas Mnemosyne*, Madrid (Tres Cantos), Akal, 2010.







## *Filmografía de José Luis Guerin*

### **Los motivos de Berta: 1983**

España

**Dirección:** José Luis Guerin

**Producción:** Producciones Cinematográficas Guerin (P. C. Guerin)

**Jefe producción:** Alejo Lorén Ros

**Aux. de producción:** Nacho M. Gargallo

**Guión:** José Luis Guerin

**Director de fotografía:** Gerardo Gormezano

**Sonido:** José Luis Mendieta

**Música:** Lied Das Wandern de Franz Schubert, interpretada por Arielle Dombasle y Jean-Louis Valero al piano; Fantasía de pubertad escrita e interpretada por Alberto Gormezano

**Montaje:** José Luis Guerin

**Decorado:** Andrés Sánchez Sanz

**Aux. de dirección:** Juan Sebastián Guinard y Charo Astais

**Attrezzista:** José Luis Bodelón

**Vestuario:** Marta y María Antonia Carral, Miguel Guillén, Fernando Cobo

**Script:** Marisa O'Donnell

**Efectos especiales:** Manuel Almiñana

**Foto fija:** Enrique Pérez

**Intérpretes:** Silvia Gracia, Arielle Dombasle, Iñaki Aierra, Rafael Díaz, Carmen Ávila, Raúl Fraire, Juan Diego Botto (niño), Cristina Bodelón, Luis Murcia, Antonio Taberna, Sergio Oliver, Juan Carlos Arribas (niño), David García Pérez (niño), Enrique García Pérez (niño), Marata Suárez (niña), Benito Gormezano, Nieves Almazul, Julio Roco, Hugo Sierra (niño)

**Duración:** 117 minutos, blanco y negro

### **Eulalia - Marta, 1987**

**Dirección:** José Luis Guerin

**Producción:** Rotterdam Films, Rijnke & Van Leeuwen

Episodio de la película colectiva **City Life**

**Duración:** 18 minutos, color

### **Innisfree, 1990**

España, Francia, Irlanda

**Dirección:** José Luis Guerin

**Producción:** Paco Poch A.V.; Virginia Films, S.A; en asociación con Televisión Española S.A; La Sept (France); PC Guerin; Samson Films Limited (Irlanda); TVE S.A

**Productor ejecutivo:** Paco Poch

**Guión:** José Luis Guerin

**Dirección de fotografía:** Gerardo Gormezano

**Música:** Víctor M. Young

**Canciones:** Víctor M. Young (extraídos de The Quiet Man); baladas tradicionales irlandesas.

**Montaje:** José Luis Guerin

**Dirección artística:** Sindria Segura

**Sonido directo:** Licio M. Oliveira

**Montaje sonoro:** Ricard Casals

**Aux. de dirección:** Manuel Almiñana y Germán Lázaro

**Intérpretes:** Pdraig O'Feeney, Bartley O'Feeney, Lord Killanin, Annalivia Ryan, Anne Slattery, Joe Mellotte, Paul Keane, Martin Summerville, John Murphy, Joe Varley, Nora Flynn, Paddy Varley, Phillip Cribbin, Pueblo de Cunga St. Feichin.

**Duración:** 110 minutos, color

## **Tren de sombras, 1997**

España, Francia

**Dirección:** José Luis Guerin

**Producción:** Grupo Cine Art ; Films 59

**Productores:** Héctor Fáver, Pere Portabella, Alejo Lorén Ros

**Productor ejecutivo:** Héctor Fáver

**Jefe de Producción:** Victoria Borrás

**Guión:** José Luis Guerin

**Dirección de fotografía:** Tomás Pladevall

**Música:** Albert Bover

**Temas musicales:** El mar, 1905, de Debussy; La noche transfigurada, 1899, de Arnold Schoenberg; Cuarteto para cuerdas en fa mayor, 1903, de Maurice Ravel; Música para cuerdas, percusión y celesta, 1936, de Béla Bartók; Serenata para cuerdas en do mayor op.48, 1880, de Tchaïkovski; Cuentos de Hoffmann, 1881, d'Offenbach.

**Montaje:** Manel Almiñana

**Sonido directo:** Daniel Fontrodona

**Montaje sonoro:** David Callejas

**Dirección artística:** Rosa Ros

**Vestuario:** Isabel Caellas

**Maquilladora:** Patrick Giraut

**Peluquería:** Catherine Gómez

**Asistente de dirección:** Manel Almiñana

**Efectos especiales:** Manel Almiñana

**Intérpretes:** Juliette Gaultier (Hortense Fleury), Ivon Orvain (Tío Etienne), Anne Celine Auché (Doncella.), Carlos Romagosa (M. Fleury), Lola Besses, Cecile Laurent, Simone Mercier, Rene Flory, Marc Montserrat, Cedric Andrieu, Jonathan Roulot, Laetitia Andrieu, Jessica Andrieu, Margot Gaultier

**Duración:** 80 minutos, color

## **En Construcción, 2001**

España, Francia

**Director:** José Luis Guerin

**Producción:** Ovideo TV S.A en coproducción con Arte France

**Productor asociado:** INA (Paris)

**Productor ejecutivo:** Antoni Camín

**Productor delegado:** Jordi Balló, Gérard Collas

**Dirección de producción:** Joan Antoni Barjau

**Asistente de producción:** Francina Cirera

**Post-producción:** Alex Herrera

Una iniciativa de Master de Documental de creación de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelone)

**Jefe operador:** Alex Gauthier

**Sonido:** Amanda Villavieja  
**Montaje:** Núria Esquerra, Mercedes Álvarez  
**Asistente de dirección:** Abel García  
**Coordinación:** Esther López  
**Segundo operador:** Ricardo Íscar  
**Intérpretes:** Antonio Atar, Juana Rodríguez Molina, Iván Guzmán Jiménez, Juan López, Abdel Aziz el Muntassir, Santiago Segade  
**Duración:** 127 minutos, color

## **En la ciudad de Sylvia, 2007**

España, Francia  
**Director:** José Luis Guerin  
**Producción:** Eddie Saeta, S.A. y Château Rouge Production  
con la participación de: TVE, S.A. Televisió de Catalunya, S.A.  
**Productores ejecutivos:** Luis Miñarro, Gaëlle Jones  
**Dirección de producción:** Nico Villarejo Farkas y Anne Bennet  
**Dirección de fotografía:** Natasha Braier  
**Guión:** José Luis Guerin  
**Aux. de dirección:** Pol Rodríguez  
**Asistente de cámara:** Àlvaro Fernández Puig  
**Sonido:** Amanda Villavieja; Marisol Nievas; Ricard Casals  
**Temas musicales:** Style, 2001, Migala; Gasn Nign, tradicional; Voyage Voyage, 1986, Desireless  
**Dirección artística:** Maite Sánchez  
**Directora de casting:** Cristina Campos  
**Maquilladora:** Marie-Laure Texier  
**Vestuario:** Miriam Compte  
**Peluquería:** Pilartxo Díez  
**Intérpretes:** Xavier Lafitte (Él), Pilar López de Ayala (Ella), Tanja Czichi (Tanja), Laurence Cordier, Eric Dietrich Charlotte Dupont.  
**Duración:** 85 minutos, color

## **Unas fotos en la ciudad de Sylvia, 2007**

**Dirección:** José Luis Guerin  
**Montaje y producción:** Núria Esquerra  
**Fotografía:** José Luis Guerin  
**Duración:** 67 minutos, blanco y negro

## **Guest, 2010**

España  
**Dirección:** José Luis Guerin  
**Producción:** Versus Entertainment; Roxbury Pictures  
**Productores ejecutivos:** Adrián Guerra; Alejandro Miranda; Miguel Ángel Faura  
**Montaje:** José Tito  
**Sonido:** Amanda Villavieja; Marisol Nievas; Ricard Casals  
**Música:** Gorka Benítez; Masatoshi Kamaguchi; David Xirgu  
**Grafismo:** Alex Villasagra  
**Coordinación:** Isaac Pérez Marín  
**Duración:** 127 minutos, blanco y negro



## **Dos cartas a Ana, 2010**

España

**Dirección:** José Luis Guerin

**Producción:** Museo de Arte contemporáneo Esteban Vicente (Segovia)

**Producción ejecutiva:** Núria Esquerra

**Guión:** José Luis Guerin

**Montaje:** Pablo Gil Rituerto

**Dirección de fotografía:** Álvaro Fernández Puig

**Dirección artística:** Maite Sánchez Balcells

**Música:** La isla de los muertos Op. 29, 1907, Serguéi Rajmáninov; Sinfonía de instrumentos de viento, 1920, Igor Stravinsky

**Sombras chinescas:** Valeria Guglietti

**Coreografía:** Moreno Bernardi

**Intérpretes:** Moreno Bernardi, Garazi López de Armentia

**Duración:** 28 minutos, blanco y negro

## **Correspondencia Jonas Mekas - José Luis Guerin, 2009-2011**

España, EE.UU

**Dirección:** José Luis Guerin; Jonas Mekas

**Producción:** Acción Cultural Española; Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB); Centro Cultural Universitario Tlatelolco; La Casa Encendida; Acción Cultural Español; José Luis Guerin; Jonas Mekas

**Producción ejecutiva:** Núria Esquerra

**Duración:** 96 minutos, color y blanco y negro

## **Recuerdos de una mañana, 2011**

España, Corea

**Dirección:** José Luis Guerin

**Producción:** JIFF Project - Jeonju Digital Project

**Producción ejecutiva:** Núria Esquerra

**Montaje:** Pablo Gil Rituerto

**Sonido:** Amanda Villavieja

**Montaje sonoro:** Marisol Nieves, Martín Ortega

**Duración:** 44 minutos, color

## ***Exposiciones***

### **Las mujeres que no conocemos, 2007**

**Dirección:** José Luis Guerin

**Montaje y producción:** Núria Esquerra

**Guión:** José Luis Guerin

**Música:** Paula Yturriaga jouée par Laura Casaponsa

Presentada en la Bienal Artística de Venecia junio-noviembre 2007 y en Centro de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) del 23 de enero al 30 de marzo 2008

## **La dama de Corinto, 2010**

**Dirección:** José Luis Guerin

**Producción:** Museo de Arte contemporáneo Esteban Vicente (Segovia)

**Responsable del proyecto:** Ana Martínez de Aguilar

**Dirección de la producción:** Núria Esquerra

**Montaje:** Pablo Gil Rituerto

**Dirección de fotografía:** Álvaro Fernández Puig

**Sombras chinescas:** Valeria Guglietti

**Arquitectura:** Quattrocento Diseño S.L

**Instalación audiovisual:** Salas Audio-Video

**Coreografía:** Moreno Bernardi

**Intérpretes:** Moreno Bernardi, Garazi López de Armentia

Presentada en el Museo de Arte contemporáneo Esteban Vicente de Segovia de diciembre de 2010 a agosto de 2011

